

(RE)PROJEKTOWANIE PRZYSZŁOŚCI

Między interwencją a spekulacją

Pod redakcją
Pawła Michny
Pauliny Żarneckiej

Autorzy:
Marlena Nikody
Joanna Sobesto
Paulina Żarnecka
Paweł Michna
Sebastian Porzuczek

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją

POD REDAKCJĄ
Pauliny Żarneckiej i Pawła Michny

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA
Agnieszka Urbańczyk

WIELE KROPEK
Kraków 2020

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją, <http://bit.ly/reprojektowanie>

RECENZENT NAUKOWY

dr hab. Rafał Szczerbakiewicz (UMCS)

OPIEKA NAUKOWA

prof. dr hab. Małgorzata Sugiera (UJ)

REDAKCJA MERYTORYCZNA

Paulina Żarnecka, Paweł Michna

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA

Agnieszka Urbańczyk

PROJEKT OKŁADKI

Dominika Michna

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

Agnieszka Urbańczyk, Tomasz P. Bocheński

SKŁAD I ŁAMANIE

Tomasz P. Bocheński przy współudziale Katarzyny Bolęby-Bocheńskiej

ADIUSTACJA ADRESÓW INTERNETOWYCH

Katarzyna Bolęba-Bocheńska

Książkę złożono w programie Adobe® InDesign®

pismem *Acuta* projektu Eleny Albertoni, dystrybuowanym przez Anatoletype

Publikacja sfinansowana ze środków Towarzystwa Doktorantów UJ

Pewne prawa zastrzeżone © Copyright by WIELE KROPEK & Autorzy

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym Creative Commons BY-NC-4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pl>

Wydanie pierwsze, Kraków, wrzesień 2020 – First edition, Cracow, September 2020

e-ISBN 978-83-952903-1-2

Pracownia edytorska WIELE KROPEK

ul. Henryka i Karola Czeczów 24 m.12, 30-798 Kraków

tel. 792 116 003, e-mail: kontakt@wiele-kropek.pl

Spis treści

Paulina Żarnecka · Paweł Michna

O (re)projektowaniu przyszłości w czasach pandemii (i nie tylko) . 5

Marlena Nikody

Ponowne projektowanie przyszłości w *Fantomach* Dany Arieli 21

Joanna Sobesto

Przekład jako narzędzie projektowania przyszłości
na przykładzie osobistych wyborów tłumaczeniowych

Pawła Hulki-Laskowskiego. 43

Paulina Żarnecka

Rządna gospodyni. Projektowanie wzorca kobiety nowoczesnej
w beletryzowanej biografii Lucyny Ćwierczakiewiczowej. 67

Paweł Michna

Nowoczesny projekt Chaima Mordechaja Rumkowskiego.

Uniwersalny język statystyki jako narzędzie propagandy 85

Sebastian Porzuczek

O potencjale kina *science fiction* w eksperymentalnym myśleniu
o przyszłości na przykładzie *Arrival* Denisa Villeneuve'a 113

Bibliografia 131

Indeks nazwisk 139

PAULINA ŻARNECKA

PAWEŁ MICHNA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ORCID 0000-0001-6291-7154

ORCID 0000-0003-4099-2756

paulina.zarnecka12a@gmail.com

pawelmichna@gmail.com

O (re)projektowaniu przyszłości w czasach pandemii (i nie tylko)

Celem artykułu jest zaprezentowanie sposobów rozumienia projektowania przyszłości w nauce oraz twórczości artystycznej, a także ich możliwych zastosowań w sytuacji globalnej pandemii wirusa SARS-CoV-2. Autorzy z jednej strony postrzegają projektowanie nowej, lepszej przyszłości jako obowiązek współczesnego naukowca, nawiązując do koncepcji humanistyki prefiguratywnej Ewy Domańskiej, z drugiej zaś – dostrzegają możliwość projektowania zmian społecznych za pomocą różnych odmian fikcji spekulacyjnej. Szczegółnej analizie poddane zostało pojęcie *(re)projektowanie* Brunona Latoura – kategoria wspólna dla wszystkich zamieszczonych w monografii tekstów. Autorzy wskazują również na obszary, w których *(re)projektowanie* jest pojęciem operacyjnym: od międzywojennych publikacji do wychowania seksualnego i projektowania graficznego z Zagłady, poprzez współczesną biografistykę, na analizie języka filmów *science fiction* kończąc.

Słowa kluczowe: *(re)projektowanie*, fikcja spekulacyjna, humanistyka prefiguratywna, pandemia

On (Re)Designing the Future in Pandemic Times (and Beyond)

The article aims to present the ways of understanding the design of the future in science and artistic creation and their possible applications to the situation of the global SARS-CoV-2 virus pandemic. The authors, on the one hand, referring to the concept of prefigurative humanities by Ewa Domańska, see the design of a new, better future as a duty of a contemporary scholar, and on the other hand, see the possibility of designing social changes with the help of various varieties of speculative fiction. In particular, the authors analyze the concept of *(re)design* by Bruno Latour – a category common to all the monograph texts. In the part where the individual articles' assumptions are presented, the authors also point to areas where *(re)design* is an operational concept: from interwar publications to sexual education and graphic design from the Holocaust, through contemporary biography, to the language analysis of science fiction films.

Key words: *(re)design*, speculative fiction, prefigurative humanities, pandemic

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją

Globalna pandemia wirusa SARS-CoV-2, która rozpoczęła się w listopadzie 2019 roku i trwa nadal, kiedy w lipcu 2020 roku piszemy te słowa¹, w diametralny sposób zmieniła nasze funkcjonowanie w teraźniejszości. W okresie tym doszło do jeszcze niedawno do wyobrażenia sobie zatrzymania i kryzysu światowej gospodarki: zawieszono możliwości przemieszczania się, pojawiły się istotne przeszkody uniemożliwiające milionom ludzi na całym świecie realizowanie dotychczasowego stylu życia, wprowadzono nowe warunki pracy, a wiele osób w wyniku zmian spowodowanych skutkami pandemii pracę straciło. Sytuacja ta zrodziła – i nadal rodzi – nowe pytania o to, co przyniosą kolejne dni, tygodnie i miesiące, a jednocześnie niespotykane dotąd okoliczności doprowadziły w przypadku wielu poddanych ograniczeniom *lock-downu* jednostek do czasowego ograniczenia możliwości planowania bliskiej i odleglejszej przyszłości. Już od samego początku pandemii zaczęto stawiać pytania nie tylko o to, jak przetrwać, ale też o to, czego to doświadczenie powinno nas nauczyć. W obliczu szoku, jaki wywołała globalna zmiana sytuacji, rozważania te stały się najdonioślejszymi od wielu lat próbami podważenia *status quo* późnego kapitalizmu i nakreślenia alternatywnych projektów przyszłości.

Choć dzisiaj, po trzech miesiącach dystansowania społecznego, rozpoczęło się stopniowe łagodzenie obostrzeń i wydaje się, że powracamy do „normalności”, wiele kwestii nadal pozostaje niejasnych. Nie wiemy, jak długo przyjdzie nam mierzyć się z zagrożeniem, które niesie ze sobą wirus, czy nie nastąpi jego mutacja, przynosząca kolejną falę zachorowań, a przede wszystkim: kiedy spodziewać się kolejnej pan- czy epidemii, bo – jak zapewniają naukowcy – jeśli nie zmienimy naszych sposobów eksploatacji środowiska, jest to jedynie kwestią czasu². Nie wiemy również, jak zmieni się nasz sposób życia w świecie i czy będzie to duża zmiana w stosunku do tego, jak funkcjonowaliśmy przed listopadem 2019 roku. Jak opisała to w *Doktrynie szoku* Naomi Klein,

- 1 Mamy świadomość, że zarysowany we wstępie obraz sytuacji, w jakiej się dziś znajdujemy, może ulec częściowej lub całkowitej dezaktualizacji, kiedy książka ukaże się po trwającym kilka miesięcy procesie wydawniczym. Jak się nam jednak wydaje, nie powinno zmienić to aktualności przedstawionej tu diagnozy.
- 2 Nick Watts, Markus Amann, Nigel Arnell, Sonja Ayeb-Karlsson, Kristine Belesova, Maxwell Boykoff et al., *The 2019 report of The Lancet Countdown on health and climate change: ensuring that the health of a child born today is not defined by a changing climate*, „The Lancet” 2019, Vol. 394, Iss. 10 211, s. 1845.

współdziałający z rządzącymi kapitał często wykorzystuje kryzysy do wprowadzania daleko idących zmian w organizacji życia społeczności dotkniętych klęskami żywiołowymi lub politycznymi przesileniami. Posługuje się nimi, by wprowadzać idee wolnorynkowe w każdej sferze życia społecznego, a także by rozmontowywać państwowe systemy opieki i edukacji w imię zwiększania zysku globalnych korporacji³. Warto zatem postawić pytanie: na ile opisany przez Klein scenariusz ma szansę zrealizować się globalnie w przypadku pandemii? Już teraz rządy wielu państw pod pozorem rozwiązań mających pomóc w zwalczaniu epidemii wprowadzają prawa ograniczające wolność obywateli⁴, a globalni potentaci technologiczni w imię troski o zdrowie i bezpieczeństwo – rozwiązania rodem z fantastycznonaukowych dystopii, które do tej pory budziły społeczny opór i wątpliwości dotyczące bezpieczeństwa danych, prywatności, inwigilacji oraz jakości oferowanych środków zaradczych, a zastępujące dotychczasowe usługi publiczne i powszechność dostępu do nich⁵. Na ile jako jednostki i społeczeństwa będziemy mogli wobec tak drastycznych przemian nie tylko skutecznie protestować przeciwko regresywnym zmianom, ale także budować alternatywne przyszłości?

Bruno Latour w opublikowanym pod koniec marca 2020 roku tekście *Jakie środki ochronne można stworzyć, abyśmy nie powrócili do modelu produkcji przed kryzysu?* zwraca uwagę na osadzenie epidemii w „nieodwracalnej mutacji ekologicznej”. Nieodpowiedzialna ludzka działalność doprowadziła bowiem do drastycznych zmian w środowisku, nieodwracalnych nawet po pokonaniu koronawirusa. Zatrzymanie gospodarki światowej według francuskiego socjologa może stanowić doskonałą okazję do „inwentaryzacji” naszych relacji ze światem. Wzywa nas zatem do przemyślenia, które z dotychczasowych zachowań jesteśmy gotowi porzucić, by odejść od produkcji jako nadrzędnej zasady funkcjonowania światowej ekonomii. W związku z postępującymi zmianami klimatu „ostatnią rzeczą, którą chcemy zrobić, jest

- 3 Por. Naomi Klein, *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, przeł. Hanna Jankowska, Tomasz Krzyżanowski, Katarzyna Makaruk, Michał Penkala, Warszawa 2007.
- 4 Por. Selam Gebrekidan, *For autocrats, and others, Coronavirus is a chance to grab even more power*, „The New York Times”, 30 marca 2020, <http://bit.ly/reprojektowanie04>.
- 5 Naomi Klein, *How big tech plans to profit from the pandemic*, „The Guardian”, <http://bit.ly/reprojektowanie05>.

powtórzenie dokładnie tego, co robiliśmy wcześniej”⁶. Obecna sytuacja kryzysowa nadal niesie ze sobą zagrożenia ze strony – jak nazywa ich Latour – globalizatorów, których zmiany związane z pandemią mogą zachęcić do „uwolnienia się od resztek państwa opiekuńczego, z siatki bezpieczeństwa dla najbiedniejszych, od tego, co pozostało z przepisów ograniczających zanieczyszczenia, a jeszcze bardziej cynicznie, pozbycia się tych wszystkich nadliczbowych ludzi zapychających planetę”⁷. Latour nie formułuje programu rewolucyjnych zmian, ale postuluje, byśmy sami odpowiedzieli sobie na pytania, do których z zawieszonych w czasie pandemii czynności nie powinniśmy wracać, z czego na poziomie jednostkowym jesteśmy gotowi zrezygnować, by doprowadzić do „zatrzymania żelaznego konia postępu” w imię transformacji opartej o troskę o środowisko i sprawiedliwą redystrybucję dóbr. Transformacji, którą dziś, dzięki doświadczeniu globalnego zawieszenia kapitalizmu, ale też powstania wielu sieci solidarnościowych, możemy sobie nareszcie wyobrazić jako realną.

Możliwość wyobrażenia sobie zmiany dominującego dotychczas, neoliberalnego konsensusu opisuje również Ewa Bińczyk w tekście *Pandemia i rozszczelnianie zdrowego rozsądku. Szansa na demontaż 'business as usual'?*, w którym XXI wiek nazywa wprost epoką marazmu. Jak dowodzi, „[w]iele badaczek i badaczy uważa, że jedną z wielu przyczyn wspomnianego już marazmu antropocenu jest po prostu uwiad wyobraźni: inercja myślowa i paraliż, jeśli chodzi o śmiałe teoretyzowanie na temat świata (kultury i gospodarek) radykalnie różnego od tego, do czego przywykliśmy w krajach rozwiniętych”⁸. Niewykluczone zatem, że pandemia i związane z nią globalnie doświadczenie zawieszenia pozytywnie wpłynie na formowanie się „planetarnego my”, które „może sprawić, że ponad podziałami uda się zbudować nową platformę solidarności – w poszukiwaniu wspólnych, sprawiedliwych odpowiedzi na przyszłe trudne relacje społeczeństwa i przyrody, które na pewno jeszcze dadzą o sobie znać”⁹. Filozofka przywołuje również postulaty

- 6 Bruno Latour, *Jakie środki ochronne można stworzyć, abyśmy nie powrócili do modelu produkcji sprzed kryzysu?*, przeł. Franciszek Chwałczyk, Michał Możdżeń, Michał Pałasz, <http://bit.ly/reprojektowanie07>, s. 2.
- 7 Ibidem.
- 8 Ewa Bińczyk, *Pandemia i rozszczelnianie zdrowego rozsądku. Szansa na demontaż 'business as usual'?*, Biennale Warszawa, <http://bit.ly/reprojektowanie01>.
- 9 Ibidem.

ekonomii ekologicznej, które według niej powinny stać się reakcją na „ryzyko utraty przyszłości w kontekście planetarnego kryzysu środowiskowego”¹⁰. Postulaty te (tworzenie gospodarek „elastycznych, prężnych i wytrzymałych”¹¹, zmniejszenie produkcji i związanych z nią zanieczyszczeń, skończenie z fetyszyzacją wzrostu PKB, działanie w zgodzie ze sprawiedliwością społeczną i likwidacja nierówności) nie są nowe, jednak bardziej niż kiedykolwiek wydają się potrzebne i możliwe do wprowadzenia.

Od początku pandemii, zamknięci w czterech ścianach naszych mieszkań, byliśmy nieustannie konfrontowani z napływającymi ze wszystkich stron informacjami o potencjalnych przyszłościach, scenariuszach rozwoju pandemii, które traciły aktualność po kilku dniach, a nawet godzinach. Czytając pojawiające się teksty naukowe, które kwestionowały *status quo* sprzed pandemii oraz proponowały alternatywne scenariusze i sposoby organizacji świata mającego się wyłonić po uporaniu się z wirusem, my, autorzy tej monografii, zrozumieliśmy o wiele lepiej, jak ważne jest podjęcie zagadnienia *projektowania przyszłości*. Wobec zagrożeń związanych ze zmianami klimatu i postępującym wzrostem nierówności społecznych należy wreszcie podjąć niezbędne kroki zaradcze. Równie ważne, jak „inwentaryzacja” w rozumieniu Latoura, wydaje się nam sięgnięcie do przeszłości, by sprawdzić, czy sytuacja, w której dziś się znajdujemy, nie miała wcześniej precedensu i czy możemy wyciągnąć jakieś konstruktywne wnioski z niegdysiejszych, przedpandemicznych sposobów (re)projektowania przyszłości. Wierzimy bowiem, że – jak pisała Ewa Domańska – „niekonwencjonalne reprezentacje pomagają tworzyć (a często współtworzą) utopijne wizje przyszłości, które są warunkiem koniecznym społecznych transformacji”¹². W zebranych w niniejszym tomie tekstach omawiamy historyczne i współczesne projekty przyszłości – ich założenia, potencjalny zasięg (od lokalnego po globalny) i charakter (interwencja czy spekulacja), a także możliwe skutki.

Projektowanie (to *design*), wspólny mianownik wszystkich składających się na ten tom tekstów, to kategoria, która w ostatnich latach zrobiła zawrotną karierę w światowej humanistyce. Przywoływany już

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 Ewa Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1: *Nowa humanistyka*, s. 52.

Bruno Latour w 2008 roku, a więc na długo przed pandemią, w tekście *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)* zwrócił choćby uwagę na znaczne poszerzenie się zakresu znaczeniowego słowa *design* w języku angielskim od czasów jego młodości, która przypadła na lata siedemdziesiąte XX wieku. Początkowo oznaczało ono nadawanie nowego, oryginalnego kształtu użytecznym i funkcjonalnym, ale dotąd zwykle nieatrakcyjnym wizualnie produktom. Dotychczas projektowanie (*to design*) było traktowane jako dodatek do funkcji przedmiotu, tymczasem Latour zauważa, że obecnie obserwujemy rozmycie tego tradycyjnego, typowo nowoczesnego podziału na dwa odrębne aspekty postrzegania przedmiotu – materialny i estetyczny. Projektowanie przestało być już nieistotnym dodatkiem do działań różnego rodzaju specjalistów – ekonomistów, inżynierów czy naukowców – i staje się coraz ważniejszym składnikiem procesu produkcji, który łączy w sobie aspekt funkcjonalny (związany z tworzeniem urządzenia odpowiadającego na potrzeby potencjalnego użytkownika, a jednocześnie dostępnego pod względem finansowym) z estetycznym. Z czasem projektowanie zaczęło obejmować coraz to nowe obszary życia i nabierać nowych znaczeń. Projektowane mogą być miasta, krajobrazy, narody, kultury, ciała, geny, a nawet – jak dowodzi Latour – sama natura¹³. Proponowana przez niego koncepcja projektowania ma zatem swoje źródło w podstawowym rozpoznaniu aktualnej sytuacji historycznej, którą cechuje rozejście się dwóch wielkich, alternatywnych wobec siebie narracji: pierwsza wiąże się z emancypacją, modernizacją i postępem, druga zaś – z byciem częścią pewnej wspólnoty, z odpowiedzialnością za losy jej członków, ale i wzajemną zależnością, zaangażowaniem w jej sprawy oraz przezornością, która nie pozwala podejmować działań potencjalnie szkodliwych dla jej członków¹⁴.

Projektowanie w tym ujęciu staje się istotną alternatywą dla rewolucji i modernizacji, działaniem zupełnie innego rodzaju, nastawionym na powolną, ewolucyjną zmianę tego, co zastane. Działanie to Latour dookreśla, wyróżniając pięć głównych cech tak rozumianego projektowania. Pierwszą z nich jest pokora, jakiej wymaga projektowanie (w przeciwieństwie do takich czynności, jak budowanie czy konstruowanie,

13 Por. Bruno Latour, *A Cautious Prometheus. A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, <http://bit.ly/reprojektowanieO6>, s. 1–2.

14 Por. ibidem, s. 2.

które stanowią raczej domenę osób pewnych siebie). Dzięki niej projektujący dąży do udoskonalenia tego, co zastane, nie zaś do zburzenia za wszelką cenę starego, by stworzyć coś absolutnie nowego. Ponadto projektowanie jest takim rodzajem działania, które wymaga swego rodzaju rzemieślniczej zręczności oraz zwracania uwagi na szczegóły, należy je więc uznać za alternatywną wobec rewolucji metodę wprowadzania zmian w świecie – taką, w której brawura rewolucjonisty ustępuje miejsca przezorności projektującego. Ponadto projektowanie to działanie nastawione głównie na interpretację. To, co jest projektowane, należy, zdaniem Latoura, postrzegać jako rzecz (*thing*), nie zaś przedmiot (*object*). Francuski antropolog odwołuje się tutaj do etymologicznego znaczenia słowa *thing* w języku angielskim, które wiąże się z publicznym zgromadzeniem (*ting*). Rzecz (*thing*), której przykładem u Martina Heideggera był wyrób rzemieślniczy – unikatowy, charakterystyczny dla danej kultury, u samego Latoura oznacza zjawisko naturalne lub twór kulturowy, postrzegane w kontekście swego wpływu na życie reprezentantów danej wspólnoty. W opozycji do tak rozumianej rzeczy pozostaje przedmiot (*object*), który oznacza tutaj pozbawiony jednostkowych cech i postrzegany w oderwaniu od społecznego znaczenia wytwór techniki. Projektowanie dokonuje się zatem w obrębie pewnej społeczności, jest nastawione na zaspokojenie potrzeb reprezentantów konkretnej wspólnoty i ma dla nich określone, na przykład symboliczne czy komercyjne, znaczenie. Co więcej, projektowanie zawsze stanowi rodzaj (re)projektowania, gdyż wiąże się z takim przekształcaniem istniejącego projektu, by projektowana rzecz stała się bardziej przyjazna dla użytkownika czy też dla środowiska. (Re)projektowanie ma zatem charakter naprawczy, pozwala zaproponować (lepiej) rozwiązania już istniejących problemów. Projektowanie ma również wymiar etyczny – istnieją projekty dobre lub złe pod względem moralnym – który wiąże się ze wspólnotowym charakterem oraz realizacją polityki *matters of concern*, nastawionej na dobro wspólnoty¹⁵.

Autorzy publikacji *Speculative Everything. Design, Fiction, and Social Dreaming*, którzy – podobnie jak Latour – postrzegają projektowanie jako alternatywę dla tego, co znane, podkreślają inny jeszcze, mniej eksponowany przez niego wymiar: spekulację. Opiera się ona na zdolności

15 Por. ibidem, s. 3–6

uczestników debaty publicznej do wyobrażania sobie alternatywnej rzeczywistości w celu znalezienia najlepszych rozwiązań złożonych problemów (*wicked problems*)¹⁶, takich jak globalne ocieplenie czy pandemia koronawirusa. Projektowanie możliwych przyszłości miałyby tu na celu lepsze zrozumienie teraźniejszości oraz dookreślenie tego, jaki wariant przyszłości byłby pożądany (a jaki nie) dla danej grupy ludzi – od pracowników danej firmy po mieszkańców miasta¹⁷.

W sytuacji pandemicznej niepewności co do naszych własnych przyszłych losów zdecydowaliśmy się poddać refleksji sposoby projektowania przyszłości w wybranych tekstach kultury. Przedmiotem naszego zainteresowania było przede wszystkim to, do czego mogą się przydać już istniejące – historyczne i współczesne – projekty przyszłości i co wynika z nich dla nas w roku 2020. Fikcja spekulacyjna (*speculative fiction*) może, jak się okazuje, pełnić różnego rodzaju funkcje. Bywa choćby, jak wykazał Bohdan Trocha w artykule poświęconym literaturze fantastycznej, spekulacyjnym „laboratorium moralnym” – polem refleksji nad nurtującymi również współczesnego człowieka problemami filozoficznymi. Autor wyróżnił trzy podstawowe kwestie: problematykę Boga (z czym wiąże się podejmowanie zagadnień z zakresu teologii dogmatycznej, chrystologii czy teologii moralnej), problematykę natury otaczającego nas świata (w tym relacji między naturą a kulturą), a także problematykę możliwości człowieka (horyzontu metafizycznego ludzkiej egzystencji, a przede wszystkim – ludzkiej natury)¹⁸. Trocha zwrócił zatem uwagę na ten aspekt fantastyki, jakim jest spekulacja w polu wartości moralnych przy użyciu różnego rodzaju sytuacji granicznych, obejmujących między innymi rozbięcie racjonalnego obrazu świata, problem (nie)ludzkiej tożsamości bohatera czy funkcjonowanie postaci w sytuacji granicznej, na przykład kontaktu z obcymi, bestiami, demonami¹⁹. W tym ujęciu utwory traktujące o spotkaniu z obcymi mogą stać się narzędziami krytycznego namysłu nad naszym sposobem postrzegania świata (w tym również czasu, a zwłaszcza – podziału

16 Por. Anthony Dunne, Fiona Raby, *Speculative Everything. Design, Fiction and Social Dreaming*, Cambridge 2013, s. 2.

17 Por. ibidem, s. 3.

18 Por. Bogdan Trocha, *Fantastyka jako spekulacyjne „laboratorium moralne”? Literacko-aksjologiczny aspekt poszukiwania wzorców tożsamości w ponowoczesnym świecie*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 1, s. 5–7.

19 Por. ibidem, s. 9–11.

na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość); mogą także stanowić studium możliwych reakcji na to, co pozaludzkie.

W literaturze, kinematografii czy sztukach plastycznych często mamy też do czynienia nie tyle ze spekulacją, ile z alternatywnym wobec dominujących lub powszechnie akceptowanych narracji sposobem przedstawiania przeszłych wydarzeń, którego celem jest (re)projektowanie pewnych obszarów życia określonej społeczności w teraźniejszości oraz na przyszłość (tak, by wpłynąć na ich odbiór przez przyszłe pokolenia). Claire Norton zwraca w tym kontekście uwagę na interwencyjny charakter tego, co nazywa kontr/aktualnością. Narracje kontr/aktualne to takie formy przedstawiania przeszłości, które nie tyle opierają się na fikcji, ile stanowią formę opowiadania przeszłości wbrew dominującym lub powszechnie akceptowanym narracjom. Kontr/aktualność służy ujawnianiu wszelkich form niesprawiedliwości, a także dekonstruuje zasady, które uzależniają narracje historyczne od praktyk władzy i mechanizmów legitymizacji²⁰. Umożliwia ona przedstawienie przeszłości z perspektywy reprezentantów grup marginalizowanych i represjonowanych, a zarazem, jak zaznacza Norton, „proponuje zorientowaną na przyszłość narrację, która nabiera znaczenia dla tego, kto ją prowadzi i jego odbiorców, gdyż oferuje fragmenty nowej rzeczywistości”²¹. W ten sposób narracja kontr/aktualna staje się narzędziem zmiany rzeczywistości, która dokonuje się poprzez ujawnienie i wyeksponowanie przypadków opresji²².

Fikcja stała się zatem w ostatnim czasie swego rodzaju polem doświadczalnym – narzędziem, za pomocą którego możemy poddawać refleksji właściwe dla kultury zachodniej wartości moralne, nasz sposób postrzegania świata oraz konstruowania narracji historycznej. Myślenie utopijne, od dawna obecne na gruncie literatury, przeżywa obecnie swój renesans w humanistyce. Mniej więcej od lat osiemdziesiątych, jak podkreśla Andrzej Leder, „głoszenie utopijnych wizji zostało obłożone moralną anatemią”²³. Filozof kultury wiąże to odwrócenie się

20 Por. Claire Norton, *Kontr/aktualność. Sztuka i strategię antykolonialnego oporu*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, [w:] *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. Małgorzata Sugiera, Kraków 2018, s. 93.

21 Ibidem, s. 97.

22 Por. ibidem, s. 118.

23 Andrzej Leder, *Inny przychodzi z przyszłości*, [w:] *W poszukiwaniu wspólnego mianownika. Uniwersalizm i progresywna polityka kulturalna*, red. Jan Sowa, Warszawa 2019, s. 43.

od „lewicowej wizji przyszłości wolnych i równych sobie ludzi, oswobodzonych z pęt przeszłości”²⁴ z żałobą po XX wieku, związaną z uświadomieniem sobie przez ludzkość skali zbrodni systemów totalitarnych i Zagłady, oraz z rozliczeniami z kolonializmem i rasizmem – „nie wolno bowiem snuć wizji przyszłości w miejscu, w którym nie wystygły jeszcze prochy umarłych”²⁵. Jednak od końca XX wieku, w ramach skupionej na interwencji i zmianie paradygmatów humanistyki zaangażowanej, powraca zainteresowanie kategorią utopii. Badacze zaczęli podejmować próby stosowania tej kategorii ponownie, tym razem jako narzędzia do konstruowania alternatywnych wizji przyszłości w sposób analityczny i krytyczny. Jak w 2008 roku zauważał Jan Sowa, myślenie utopijne zwykliśmy – zupełnie niezasłużenie – postrzegać negatywnie. Tymczasem o wielu zdobyczach współczesnej nauki można powiedzieć, że „jeszcze sto lat temu wydawały się nedorzeczną utopią lub idealistycznymi mrzonkami”²⁶. Na doniosłość prób wyobrażania sobie lepszego, ale możliwej organizacji społeczeństwa i ekonomii zwracał uwagę między innymi w wydanej w 1998 roku książce *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku* Immanuel Wallerstein²⁷. Tytułowa utopistyka to metoda, która sprowadza się do podejmowania przez badaczy zarówno oceny możliwości wprowadzenia realnych społecznych i ekonomicznych zmian, jak też sposobów ich wprowadzenia. Wallerstein uważał, że system-świat (*world-system*) znajduje się w stanie przejściowym i w związku z tym należy podjąć próby wytyczenia kierunku przemian, by w przyszłości stał się on bardziej sprawiedliwy i demokratyczny²⁸.

Alternatywne, ale możliwe do wprowadzenia scenariusze przyszłości stoją także w centrum projektu humanistyki prefiguratywnej Ewy Domańskiej. Poznańska badaczka stawia sobie za cel – podobnie jak Wallerstein – budowanie realistycznych utopii i kreowanie krytycznej nadziei, będące odpowiedzią na nasilające się realne konflikty i zagrożenia, wśród których wskazuje między innymi zmiany klimatyczne

24 Ibidem.

25 Ibidem.

26 Jan Sowa, *Ciesz się późny wnuku! Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna*, Kraków 2008, s. 26.

27 Por. ibidem.

28 Por. Andrzej W. Nowak, *Przyszłość nie jest już tym czym była kiedyś*, [w:] Immanuel Wallerstein, *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*, [przeł. Iwo Czyż], Poznań 2008, s. 9.

i problemy środowiskowe oraz kryzys demokracji²⁹. Domańska zwraca szczególną uwagę na rolę współczesnych badaczy w projektowaniu przyszłości. Jak bowiem uznaje, do ich obowiązków należy tworzenie tekstów, które spełnią funkcję apotropaiczną, budując „warstwę ochronną” wobec wzrastających zagrożeń. Taka warstwa ochronna to efekt tworzenia „specyficznego imaginariusium społecznego (alternatywnych wizji przyszłości, ukazujących różne możliwości współ-bycia i współ-życia społecznego, a także promowanie postaw pożądaných dla realizacji tych możliwości)”³⁰. Nie chodzi w nich wyłącznie o krytykę zastanego porządku, ale także wyobrażanie sobie przyszłości, nim jeszcze nadejdzie, oraz zastanawianie się nad alternatywnymi możliwościami organizacji społeczeństw, których podstaw – jak podkreśla Domańska, odwołując się do kategorii sprawiedliwości epistemicznej – szukać należy poza głównym nurtem kultury, w sztuce i literaturze mniejszościowej. Możliwości te mają stanowić rodzaj realistycznej utopii³¹, której zapowiedzi można odnaleźć tu i teraz. Funkcją konstruowanych przez humanistykę prefiguratywną utopii byłoby więc wypracowywanie sceptycznego podejścia „do tendencji przejawiających się we wszechobecnej reakcyjnej polityce strachu, negatywizmie, nadchodzącej apokalipsie, obezwładniającej traumie, braku, pustce, słabej podmiotowości i pasywnych ofiarach”³². Podejście to wydaje się dziś szczególnie użyteczne, skoro powoli uświadamiamy sobie konieczność przełamania impasu spowodowanego przez „uwiad wyobraźni”³³, a co za tym idzie – także konieczność wskazania alternatywnych dla *business as usual*, odsłoniętych przez globalną pandemię możliwości³⁴. Co istotne, humanistyka może odgrywać w tych przemianach istotną rolę, nie tylko czerpiąc z bieżących obserwacji, ale także badając przeszłość, ponieważ – jak podkreśla Domańska – „modyfikowanie sposobów reprezentacji przeszłości może poszerzać możliwości przyszłych transformacji”³⁵.

Czerpiąc inspirację z humanistyki prefiguratywnej, w zebranych w tym tomie sześciu tekstach autorki i autorzy analizują różnego

29 Por. Ewa Domańska, op. cit., s. 42.

30 Ibidem, s. 43.

31 Por. ibidem, s. 42.

32 Ibidem, s. 51.

33 Ewa Bińczyk, op. cit.

34 Por. Bruno Latour, *Jakie środki ochronne...*, s. 1.

35 Ewa Domańska, op. cit., s. 52.

rodzaju projekty, zarówno społeczne, jak i artystyczne, które miały na celu ewolucyjną przemianę świata, jego (re)projektowanie. Sięgają do przeszłości, ale analizują też współczesną twórczość. Identyfikując się z kategorią sprawiedliwości epistemicznej, w części publikowanych tu tekstów autorzy i autorki podjęli tematy spoza kanonu lub takie, które – wykorzystując popularne media przekazu – miały przywrócić zapomniane osoby szerszemu gronu odbiorców i zaproponować alternatywne wzorce zachowań na przyszłość.

Zgodnie z założeniami humanistyki prefiguratywnej, (re)projektowanie przyszłości jest misją współczesnego humanisty. Tak też postrzega je Marlena Nikody, która poddaje analizie projekt izraelskiej historyczki i artystki Dany Arieli *Fantomy. Podróż śladami pozostałości po dyktaturach*. Obejmuje on olbrzymie archiwum fotograficzne, udostępnione na stronie internetowej projektu, na które składa się ponad piętnaście tysięcy uwiecznionych na kliszy pozostałości po upadłych reżimach niedemokratycznych. Analizując fotografie z różnych krajów, Nikody wprowadza pojęcie wieloświata (*pluriverse*), które zakłada współistnienie wielu ontoepistemicznych światów, mogących wytwarzać liczne wizje hipotetycznych przyszłości. Uwiecznione na fotografiach pozostałości po upadłych dyktaturach autorka artykułu traktuje jako równoprawne względem siebie elementy wieloświata, natomiast udostępnienie przez Arieli zgromadzonego archiwum odbiorcom na stronie internetowej interpretuje jako gest tworzenia przestrzeni do dyskusji na temat historii i przyszłości. Co istotne, jest to przestrzeń otwarta dla wszystkich użytkowników tej strony, a więc również dla niespecjalistów, zaś dyskusja, która się na niej toczy, obejmuje nie tylko fakty związane z reżimami totalitarnymi, ale również indywidualne skojarzenia i emocje. W centrum refleksji Nikody stoją dwa pojęcia: po pierwsze *pozostałość* – materialny ślad reżimów totalitarnych, który fotografuje Arieli, po drugie zaś *fantom* – termin, który najczęściej odnosi się do tego, co wyłącznie wyobrażone, natomiast w zestawieniu z pozostałościami jego zakres semantyczny ulega rozszerzeniu o aspekt materialny. Analizując wybrane fotografie, autorka tekstu przypisuje fotografowanym przez Arieli pozostałościom dyktatur zdolność sprzeciwiania się (*to object*) sposobom, w jaki były dotąd użytkowane czy interpretowane. To właśnie owe nieposłuszne przedmioty stają się podstawą tworzonego przez Arieli projektu zmiany przyszłości, który ma silny wymiar etyczny – chodzi w nim bowiem o skuteczne tym

razem niedopuszczenie do odrodzenia się starych lub nowych form reżimów autorytarnych.

Rolę humanisty w tworzeniu projektów powstających z myślą o wprowadzeniu realnej społecznej zmiany z perspektywy okresu międzywojennego analizuje Joanna Sobesto. Jej artykuł podejmuje temat przekładu na język polski serii amerykańskich książek dotyczących wychowania seksualnego dzieci i młodzieży w latach dwudziestych XX wieku. Pomysłodawcą i autorem przekładu był Paweł Hulka-Laskowski, tłumacz szerzej znany przede wszystkim z przekładu *Przygód dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej* Jaroslava Haška. Korzystając z narzędzi archeologii przekładu i dokonując porównawczej analizy paratekstów oryginału i tłumaczenia, autorka artykułu analizuje sposób, w jaki tłumacz chciał wpłynąć na zmianę przyjętego w polszczyźnie tamtych czasów języka opisu doświadczenia dorastania i ustrzec tym samym młodzież przed niebezpieczeństwami nieświadomej inicjacji seksualnej. Sobesto wydanie tych publikacji traktuje przy tym jako próbę transferu nowoczesnych idei, której tłumacz, inicjując procesy przemian na poziomie języka, podjął się w imię pozytywnych zmian w społeczeństwie. Sięgając do koncepcji projektowania Latoura, autorka podkreśla zbieżność wyróżnionych przez francuskiego socjologa cech projektowania z zasadami przekładu. Sobesto umieszcza, dziś znane niewielu, podjęte przez tłumacza działania w kontekście sytuacji polityczno-społecznej dwudziestolecia międzywojennego. Akcentując liczne analogie warunków, w których pracował Hulka-Laskowski, do współczesnej sytuacji, ukazuje czytelnikom aktualność problemów poruszanych w wydanych przed stu laty książkach, a także naglącą nadal potrzebę tego typu progresywnych działań z myślą o przyszłości.

Etyczny wymiar (re)projektowania akcentuje również Paulina Żarnecka, która koncentruje uwagę na biografistycie jako potencjalnym narzędziu zmiany świadomości historycznej czytelników i czytelniczek. Beletryzowana biografia Lucyny Ćwierczakiewiczowej autorstwa Marty Sztokfisz funkcjonuje w jej artykule jako praktyka etyczna, nastawiona nie tylko na przypomnienie postaci głównej bohaterki, ale także na (re)projektowanie sposobu myślenia odbiorców o historii i jej głównych aktorach. Żarnecka przede wszystkim analizuje, w jaki sposób umiejętne wykorzystanie poszczególnych elementów książki biograficznej – od tytułu, przez kompozycję, po decyzję o (nie)umieszczeniu w narracji biograficznej żadnego z etapów życia bohaterki – pozwala

na wykreowanie wizerunku Ćwierczakiewiczowej jako kobiety sukcesu. Bohaterka biografii Sztokfisz jest przy tym nie tylko autorką jednej z najśłynniejszych polskich książek kucharskich i cenioną publicystką, ale również projektantką wizerunku kobiety nowoczesnej, przeznaczonego dla progresywnie myślących reprezentantek mieszczaństwa i ziemiaństwa drugiej połowy XIX wieku – oszczędnej, zaradnej, gotowej do podjęcia pracy zarobkowej. Przedstawienie Ćwierczakiewiczowej jako kobiety znanej ze swojej działalności (a nie jako czyjejś żony czy matki, albo też uczestniczki znanego wydarzenia o charakterze politycznym, na przykład powstania) Żarnecka interpretuje jako element projektowania takiego modelu historii, w którym znajdzie się miejsce dla kobiet w roli aktywnych, sprawczych podmiotów.

Wiarę w nowoczesne wartości i modernizacyjne działania podejmowane z myślą o przyszłości, głównie na przykładzie mało znanych do tej pory materiałów, opisuje także Paweł Michna. W artykule podejmuje on bowiem temat projektowania przyszłości w oficjalnych propagandowych dokumentach wizualnych, które powstawały w Biurze Graficznym łódzkiego getta w latach 1941–1944. Autor analizuje sposób, w jaki konstruowano w tych materiałach pożądaną, fałszywą wizję getta, a także stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego projektanci korzystali z nowoczesnej stylistyki i powszechnie odwoływali się do ukazywanych na wykresach i diagramach danych statystycznych. Jak pokazuje, w ideach wysokiego modernizmu pokładano wtedy wiarę na tyle silną, że znalazło to wyraz w preferowanych strategiach przetrwania, nawet w tak dramatycznych warunkach, jakie panowały w łódzkim getcie. Zastanawiając się nad celem skrupulatnego fotokopiowania tych materiałów na potrzeby działającego w getcie archiwum, Michna podkreśla znaczenie tak przygotowywanych albumów jako projektów, które powstawały z myślą o przyszłości – w ramach tworzonej prospektywnie polityki historycznej. Według koncepcji Arjuna Appaduraia tworzenie archiwum jest bowiem antycypacją przyszłej pamięci zbiorowej. Akt konstruowania archiwum dotyczy zatem tyleż pamięci, ileż wyobraźni³⁶. Odwołując się do koncepcji Appaduraia, autor artykułu widzi w tworzeniu i archiwizowaniu wizualnych dokumentów w łódzkim getcie sposób na kreowanie przez jego

36 Arjun Appadurai, *Archive and Aspiration*, [w:] *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, eds. Joke Brouwer, Arjen Mulder, Rotterdam 2003, s. 14–25.

włodarzy alibi na przyszłość – alibi mającego zapewnić pozytywny odbiór podejmowanych przez nich działań w oczach przyszłych pokoleń poprzez odwołanie się do nowoczesnych idei, na których oparto strategię przetrwania getta.

Spekulatywny charakter projektowania przyszłości akcentuje z kolei Sebastian Porzuczek w artykule poświęconym sposobowi, w jaki Denis Villeneuve ponownie zaprojektował konwencje kina *science fiction* w filmie *Arrival*. Autor interpretuje ten film w kontekście nurtu *puzzle films*, w którym znalazły się produkcje naruszające linearny sposób percypowania czasu, a przy tym rozważa egzystencjalne konsekwencje eksperymentalnej modulacji czasu, a także pożytki, jakie mogą wynikać dla widzów ze zinternalizowania tego rodzaju redefinicji czasu w procesie odbioru filmu. Protagonistka *Arrival* – lingwistka Louise Banks – w wyniku niezapśredniczonego kontaktu z obcymi przejmując ich sposób doświadczania temporalności. Doświadczenie to znajduje wyraz w narracji filmowej poprzez wprowadzenie do niej futurospekcji – serii scen przedstawiających jej relację z córką Hannah. Jak zaznacza autor, opowieść o poznaniu obcej cywilizacji przyjmuje w filmie Villeneuve’a postać opowieści prywatnej, podczas gdy naukowe konsekwencje alternatywnego myślenia o czasie zostały przełożone na melodramatyczny modus opowiadania. Akcentuje on emocjonalne i etyczne rozterki Louise, przedstawianej konsekwentnie jako zaangażowana humanistka dążąca do przeforsowania pokojowych metod kontaktu z obcymi. Eksperyment kanadyjskiego reżysera polega zatem na twórczym (re)projektowaniu konwencji kinowej narracji o inwazji wysoko rozwiniętej cywilizacji oraz melodramatu – w celu wywołania w widzach wrażenia poznawczego wyobcowania, związanego z intelektualną i egzystencjalną problematycznością alternatywnego myślenia o przyszłości.

Oddając w ręce czytelników naszą publikację, zawierającą artykuły ukazujące różnorodne aspekty projektowania przyszłości i prób wprowadzenia progresywnych zmian nie tylko w organizacji społeczeństw, ale również w obręb konwencji artystycznych, mamy nadzieję, że stanie się ona krytycznym źródłem pobudzającym do refleksji nad alternatywnymi wizjami przyszłości – szczególnie dzisiaj, kiedy w dobie kryzysu klimatycznego odejście od *business as usual* stanowi konieczny warunek przetrwania ludzkich i nieludzkich form życia, a pandemia pozwoliła nam przezwyciężyć dotychczasowy „uwiad wyobraźni”.

Publikacja jest wynikiem wspólnej pracy podczas kulturoznawczego seminarium doktoranckiego, które w roku akademickim 2019/2020 odbywało się na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (a w semestrze letnim – w przestrzeni internetowej). Chcielibyśmy serdecznie podziękować prowadzącej seminarium Pani Profesor Małgorzacie Sugierze za wiele cennych uwag, komentarzy i wskazówek oraz opiekę naukową nad całym przedsięwzięciem.

[Kraków, lipiec 2020]

MARLENA NIKODY

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ORCID 0000-0001-5740-7387
marlena.nikody@gmail.com

Ponowne projektowanie przyszłości w *Fantomach* Dany Arieli

Artykuł jest analizą projektu izraelskiej profesorki historii i artystki Dany Arieli *Fantomy*. Podróż śladami pozostałości po dyktaturach, realizowanego nieprzerwanie od 2009 roku. *Fantomy* stanowią olbrzymie archiwum fotograficzne, udostępnione na stronie internetowej projektu, na które składa się ponad piętnaście tysięcy fotografii pozostałości po upadłych reżimach niedemokratycznych. Uwiecznione przez Arieli obiekty autorka traktuje jako równoprawne elementy wieloświata (*pluriverse*). Autorka artykułu przypisuje fotografowanym przez Arieli pozostałościom dyktatur zdolność sprzeciwiania się (*to object*) celom, w jakich były zaprojektowane, oraz sposobom, w jakie były wykorzystywane czy interpretowane. Pozostałości po upadłych dyktaturach politycznych stają się podstawą tworzonego przez Arieli projektu zmiany przyszłości, który ma silny wymiar etyczny – jego celem jest bowiem niedopuszczenie do odrodzenia się starych lub narodzin nowych form reżimów autorytarnych.

Słowa kluczowe: dyktatura, demokracja, studia nad rzeczami, kultury pamięci, wieloświat

Redesigning the Future in Dana Arieli's *Phantoms*

The article is an analysis of the project *Phantoms: Journeys After Relics of Dictatorships* by Dana Arieli, an Israeli history professor and artist. *Phantoms* is an immense photographic archive, which has been developed since 2009, and which is available on the project's website. It consists of over fifteen thousand photographs of the relics of the fallen undemocratic regimes. Nikody uses the concept of the *pluriverse* to interpret relics photographed by Arieli as things which have the ability to object the purposes for which they were designed and the ways they were used or interpreted. The author of the article argues that the documentation of relics of the fallen political dictatorships is the starting point for the process of redesigning the future. It has a strong ethical aim to prevent the revival of old or new forms of authoritarian regimes.

Key words: dictatorship, democracy, thing theory, memory cultures, pluriverse

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją

Zamiar sfotografowania wszystkich pozostałości po upadłych dyktaturach tego świata zdaje się pomysłem albo całkowicie szalonym, albo wręcz przeciwnie – odważnym i imponującym. Dana Arieli, izraelska artystka i profesorka historii, postanowiła stworzyć olbrzymie archiwum fotograficzne, dokumentujące pozostałości po dawnych reżimach autorytarnych. Jako badaczka akademicka uznała bowiem, że jej teksty naukowe nie docierają do szerokiego grona zainteresowanych problematyką upadłych dyktatur. Dlatego postanowiła połączyć zainteresowania badawcze, dotyczące współzależności między sztuką (między innymi architekturą) a polityką (zwłaszcza w systemach totalitarnych), z praktyką artystyczną (fotografią). Arieli realizuje projekt *Fantomy. Podróż śladami pozostałości po dyktaturach*¹ od 2009 roku, chociaż – jak sama zaznacza – pierwsze zdjęcia wykonała już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku. Do tej pory odwiedziła piętnaście krajów i wykonała ponad piętnaście tysięcy zdjęć. Po siedmiu latach nieprzerwanego dokumentowania pozostałości po dyktaturach uznała jednak, że archiwum bez interakcji z odbiorcami nie ma większego sensu. Od samego początku zależało jej przecież na tym, by stworzyć przestrzeń do dyskusji na temat historii (w szczególności tej, która dotyczy funkcjonowania dyktatur politycznych) oraz przyszłości (by dawne reżimy autorytarne nie powróciły). W 2016 roku stworzyła stronę internetową², na której udostępniła swoje fotografie wszystkim chętnym i umożliwiła ich komentowanie. Na stronie startowej projektu umieściła krótki tekst (ilustracja 1), w którym zachęca do wybrania dowolnego zdjęcia i napisania do niego krótkiego komentarza.

Z twórczością Arieli zapoznałam się w 2019 roku, będąc kuratorką jej wystawy *Polski fantom* w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK³. Po wstępnym przejrzaniu zdjęć dostępnych na stronie

- 1 Oryginalny tytuł projektu to *Phantoms. Journeys After Relics of Dictatorships*. Funkcjonuje on również w polskiej wersji tytułu *Fantomy. Podróż śladami szczątków dyktatury*, która powstała na potrzeby wystawy Dana Arieli. *Polski fantom* w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK (28.06.–1.08.2019). Pomimo to zdecydowałam się przetłumaczyć *relics* jako „pozostałości”. Odróżnienie *pozostałości* od *szczątków* wydaje mi się o tyle istotne, że Arieli nie przedstawia na fotografiach ludzkich (czy nawet zwierzęcych) ciał, zwłok, wizerunków związanych ze śmiercią. Powrócę do tego rozróżnienia w drugiej części tego tekstu.
- 2 Por. Dana Arieli – *The Phantoms Project*, <http://bit.ly/reprojektowanie02>.
- 3 Na ekspozycji znalazło się wówczas piętnaście fotografii – wszystkie pochodziły z projektu *Fantomy*. Zdjęcia przedstawiały obiekty, przestrzenie i miejsca związane

internetowej i pierwszym kontakcie z artystką nie miałam wątpliwości, że ekspozycja będzie jedynie kolejnym etapem w rozwoju jej projektu, nie zaś jego zwieńczeniem czy podsumowaniem. Otwarcie wystawy towarzyszył wykład Arieli, połączony z warsztatami *Pamięć kultury. Między mroczną turystyką a traumą*, podczas których uczestnicy tworzyli własne wypowiedzi dotyczące wybranych zdjęć z wystawy lub strony internetowej projektu. W *Fantomach* zainteresował mnie przede wszystkim silny wymiar etyczny tego zamysłu. Ponadto zaimponowało mi to, z jakim zaangażowaniem Arieli postanowiła pracować nad powiększeniem swojego archiwum. Dlatego po zakończeniu wystawy w MOCAK-u postanowiłam bliżej zająć się analizą jej przedsięwzięcia.

Niniejszy artykuł podzielony został na trzy części. W pierwszej przedstawię sposób, w jaki Arieli tworzy swój projekt i w jakiej formie udostępnia go odbiorcom. Nie podjęłam się jednak analizy komentarzy, tworzonych przez odbiorców projektu w różnych językach (między innymi hebrajskim, angielskim, niemieckim, polskim). Jak mi się wydaje, to temat na osobne, obszerne opracowanie, dlatego ograniczam się jedynie do pokazania, jak Arieli umożliwia innym zabranie głosu w nadal istotnej dyskusji na temat interpretacji historii reżimów totalitarnych. W drugiej części artykułu poddam interpretacji dwa pojęcia – *fantomu* i *pozostałości* – które uważam za kluczowe, jeśli chcemy lepiej zrozumieć proces ponownego projektowania przyszłości. Zastanowię się ponadto nad tym, jak te dwa terminy ze sobą współgrają i czy Arieli traktuje je jak synonimy, czy też raczej widzi w nich konieczne dopełnienie. W swojej analizie odwołam się do rozważań Ewy Domańskiej, historyczki, metodolożki nauk humanistycznych, teoretyczki i historyczki przemian humanistyki nieantropocentrycznej, która krytycznie wypowiada się na temat studiów nad rzeczami. Powołam się także na tekst francuskiego antropologa, socjologa i filozofa nauki Brunona Latoura *When Things Strike Back. A Possible*

z okresem drugiej wojny światowej i Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Pod każdą fotografią znalazł się wydruk wybranego ze strony internetowej komentarza, udostępnionego w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej. Część tekstów była tłumaczona z języka angielskiego i hebrajskiego. Wystawie nie towarzyszyła żadna obszerna publikacja, dlatego wspólnie z artystką postanowiliśmy, że zwiedzający będą mogli zabrać wydrukowane komentarze do domu, by móc ponownie odczytać wybrane teksty i zainspirować się do napisania własnej wypowiedzi na stronie internetowej projektu.

Contribution of "Science Studies" to the Social Sciences, a zwłaszcza na zawarte w nim rozważania na temat obiektywności rzeczy, czyli zdolności przedmiotów do sprzeciwu (*to object*)⁴. Za Latourem potraktuję fantomowe pozostałości po upadłych dyktaturach jako przedmioty opierające się temu, co się o nich mówi, niepodporządkowane, niezdiscyplinowane i nieposłuszne⁵ ich standardowym interpretacjom i sposobom badania. W trzeciej części tekstu przyjrzę się natomiast temu, jak Arieli może wykorzystać projekt *Fantomy*, tworząc odpowiednie warunki do ponownego projektowania przyszłości. Odwołam się wtedy raz jeszcze do Latoura i jego rozumienia *to design* jako *to redesign*⁶, co tłumaczę jako „ponownie projektować” lub „(re)projektować”, sugerując za Latourem, że chodzi o proces, który odbywa się po raz kolejny. Swoją propozycję (re)projektowania przyszłości przy pomocy nieposłusznych pozostałości po upadłych dyktaturach skonfrontuję również z pojęciem *czasu zwyrodniałego* Jana Tokarskiego⁷. Historyk idei stawia bowiem tezę, że żyjąc w możliwie najlepszym systemie politycznym, systemie demokracji liberalnej, nie mamy w istocie pomysłu na nowy, lepszy projekt przyszłości, który stanowić mógłby alternatywę dla demokracji. Moim celem jest zbadanie, w jaki sposób analizowany przeze mnie projekt artystyczny Arieli stoi w kontrze do takiego modelu myślenia. Inaczej mówiąc, w całym artykule staram się wyjaśnić, jak Arieli wykorzystuje fotografowane przez siebie pozostałości po upadłych dyktaturach w kontekście postulowanego przez nią gestu ponownego projektowania przyszłości.

Ważnym kontekstem dla niniejszego artykułu jest słownik *Pluriverse. A Post-Development Dictionary*, który stanowi „transkulturowe zestawienie konkretnych pojęć, światopoglądów i praktyk z całego świata, kwestionujących modernistyczną ontologię uniwersalizmu na rzecz wielości możliwych światów”⁸. Jak zaznacza Arturo Escobar, kolumbijsko-amerykański

4 Por. Bruno Latour, *When Things Strike Back. A Possible Contribution of "Science Studies" to the Social Sciences*, „British Journal of Sociology” 2000, Vol. 51, Iss. 1, s. 116.

5 Por. ibidem.

6 Por. idem, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, <http://bit.ly/reprojektowanieO6>.

7 Por. Jan Tokarski, *Czas zwyrodniały*, Warszawa 2014.

8 „[T]ranscultural compilation of concrete concepts, worldviews, and practices from around the world, challenging the modernist ontology of universalism in favour of a multiplicity of possible worlds” (*Pluriverse. A Post-Development Dictionary*, eds. Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria,



Phantoms: Journeys after relics of Dictatorships

Before you are about 500 photographs taken by me for a project I called "Phantoms".

I began working on the project in 2009 (with the exception of the Black and White images that were taken earlier, in the 1980's). I'd like to ask you to choose one photo and write a short text (max. 500 words) describing it.

Below are some questions that might ease the process of writing, if you see a need to:

Why did you choose this image?

Where there any details that caught your attention?
Does it bring up any distinct memory, or does it remind you of anyone?
Does watching it stir in you any set of emotions, or any feeling in general?
What associations come up from viewing the image?

Please note there is an option for a few comments to the same image. The first comment will be indicated with red color. Some descriptions received I will publish in a future book or catalog. I would see a text sent as a permission to do so, unless indicated otherwise.

Your effort is much appreciated. Thank you!

Dana Arieli
Photography & Research

Ilustracja 1. Dana Arieli, The Phantoms Project [2009–], <https://phantoms.photography/>

antropolog, współtwórca tego słownika, *wieloświat* [*pluriverse*] zakłada „współistnienie wielu modeli – świata, w którym zmieści się wiele światów”⁹. Należy przy tym zaznaczyć, że twórcy słownika rozumieją termin *pluriverse* przede wszystkim jako określony rodzaj praktyki, nie zaś jako modny koncept, na co zwraca uwagę Arturo Escobar w swojej najnowszej pracy, *Pluriversal Politics*¹⁰. Taka właśnie praktyka stała się kluczem do stworzenia licznych światowych historii, które opowiadają o wielu możliwych przyszłościach, a każda z nich może doprowadzić do głębokich przemian społecznych, potrzebnych do poradzenia sobie z pogłębiającymi się kryzysami (kryzysem klimatycznym, cywilizacyjnym, energetycznym, biedą, nierównościami)¹¹. Jako równoprawne elementy tak rozumianego wieloświata potraktuję właśnie fantomowe pozostałości, które fotografuje Arieli. W moim odczytaniu projekt *Fantomy* powstał w reakcji na rosnące zagrożenie ksenofobicznym nacjonalizmem [*xenophobic nationalism*]¹², który może prowadzić do odrodzenia się starych lub narodzin nowych form reżimów autorytarnych. Koncepcja wieloświata stanowi w tym

Alberto Acorta, New Delhi 2019, s. XVII). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie filologicznym autorki artykułu – M. N.

- 9 „[C]o-existence of a multiplicity of models, ‘a world where many worlds fit’, a pluriverse” (Arturo Escobar, *Civilizational Transitions*, [w:] *Pluriverse...*, s. 121).
- 10 Por. Arturo Escobar, *Pluriversal Politics. The Real and the Possible*, trans. David Frye, Durham–London 2020.
- 11 Por. ibidem, s. XI.
- 12 Por. Wolfgang Sachs, *Foreword. The Development Dictionary Revisited*, [w:] *Pluriverse...*, s. XI).

Nazi Phantom / Anschluss Relics / Atlantic Wall / Soviet Phantom / Fascist Phantom / Polish Phantom / Greek Phantom / KZ / East Asia



Ilustracja 2. Dana Arieli, The Phantoms Project [2009–], <https://phantoms.photography/>

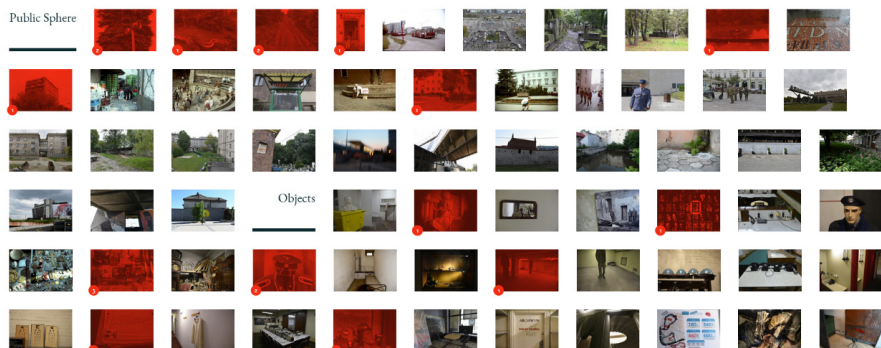
kontekście zarówno wezwanie do działania, jak i swoistą prowokację teoretyczną. Dlatego chciałabym zaproponować własną definicję fantomowych pozostałości po upadłych dyktaturach jako „nieposłusznych przedmiotów”, które, pełniąc funkcję równoprawnych elementów *pluriversum*, pomagają Arieli w ponownym projektowaniu przyszłości.

Fantomy. Podróż śladami pozostałości po dyktaturach

Główny temat, wokół którego Arieli buduje swój projekt, łączy się ściśle z pojęciem dyktatury – niedemokratycznego reżimu¹³. Izraelska fotografka wybiera miejsca naznaczone polityką opartą na przemoc, następnie do nich podróżuje, by sfotografować obiekty czy przestrzenie, na przykład wybrane budynki czy wnętrza, które powstały w czasie panowania niegdysiejszych dyktatur. Po powrocie z podróży artystka na stronie internetowej projektu zaznacza na mapie na czerwono kraj, do którego się udała, tworzy też osobną zakładkę (ilustracja 2), by udostępnić zbiór zdjęć wykonanych podczas objazdu. Po każdej kolejnej podróży aktualizuje daną zakładkę lub tworzy nową.

Do tej pory Arieli wyodrębniła dziewięć zakładek, powołując tym samym do istnienia dziewięć zbiorów zdjęć: *Fantom nazistowski*, *Relikty anszlusu*, *Wał atlantycki*, *Fantom sowiecki*, *Fantom faszystowski*, *Fantom*

13 Pojęcie *reżim polityczny* rozumiem za Justyną Grażyną Otto i Maurice'em Duvergerem jako pewien porządek polityczny. Politologia zwykła wyróżniać dwa zasadnicze typy reżimów politycznych: demokratyczny i niedemokratyczny (autorytarny). Choć w języku politologicznym czy prawniczym pojęcie reżimu politycznego ma znaczenie aksjologicznie neutralne, w dalszej części artykułu będę posługiwać się słowem *reżim*, akcentując jego pejoratywne konotacje, by określić praktyki polityczne o charakterze niedemokratycznym. Por. *Demokratyczne i niedemokratyczne reżimy polityczne*, red. nauk. Justyna Grażyna Otto, Warszawa 2015.



Ilustracja 3. Widok zakładki Polish Phantom. Dana Arieli, The Phantoms Project [2009–], <https://phantoms.photography/category/polish-phantom/>

polски, Fantom grecki, KZ (obozы koncentracyjne), Azja Wschodnia. Jak można zauważyć, nie wszystkie zakładki mają nazwy, które odnoszą się do konkretnych państw czy panujących w nich reżimów. Na przykład w zbiorze KZ można znaleźć fotografie, które artystka wykonała w dawnych niemieckich nazistowskich obozach koncentracyjnych w Niemczech, Austrii i Polsce¹⁴. Natomiast zbiór *Wał atlantycki* obejmuje zdjęcia pozostałości po systemie umocnień, który zaczęła budować Trzecia Rzesza podczas drugiej wojny światowej na okupowanych terenach, lecz projekt nigdy nie został w całości zrealizowany. Arieli sfotografowała (jak dotąd) pozostałości Wału we Francji i Belgii. Zarówno zbiór KZ, jak i *Wał atlantycki* mogła z powodzeniem dodać do zakładki *Fantom nazistowski*, postanowiła jednak stworzyć dla nich osobne zbiory. Jak się można domyślać, chodziło jej o to, żeby odbiorcy zwrócili szczególną uwagę na te konkretne lokalizacje i poszczególne obiekty (elementy pozostałe po wale atlantyckim) czy przestrzenie (dawne obozy koncentracyjne), które się tam znajdują. Oznacza to, że dla artystki ważna jest odrębna dyskusja na temat tych miejsc, w których widzi coś więcej niż tylko świadectwo nazistowskiego reżimu.

W obrębie niektórych zakładki Arieli wprowadza dodatkowy podział na kategorie, jak choćby sfera publiczna, obiekty czy wnętrza (ilustracja 3),

14 W zakładce KZ znajdują się zdjęcia z niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych Dachau, Mauthausen-Gusen, Buchenwald, Auschwitz-Birkenau.

dzięki czemu olbrzymi zbiór zdjęć staje się nieco bardziej uporządkowany, co niewątpliwie ułatwia orientację osobom zainteresowanym konkretnym tematem czy miejscem. Miniatury zdjęć widoczne na stronie internetowej umożliwiają po kliknięciu w wybraną zakładkę swobodne poznawanie zbioru. Odwiedzający mogą w dowolny sposób przeglądać archiwum, to oni bowiem decydują o tym, w jakiej kolejności oglądają zdjęcia. Również wybór fotografii, które chcieliby skomentować, nie jest w żaden sposób podyktowany czy podpowiedziany przez artystkę. Ponieważ układ w widoku kafelków przypomina interfejs popularnych mediów społecznościowych, nawigowanie po stronie projektu Arieli przebiega intuicyjnie. Odbiorca może powiększać tylko te miniatury zdjęć, które zwróciły jego uwagę, lub też oglądać wszystkie fotografie po kolei, do wybranych zaś nawet kilkakrotnie powracać. Artystka pragnie dotrzeć do jak największej liczby odbiorców, więc strona internetowa musi być na tyle prosta w obsłudze, by nie zniechęcała swoją skomplikowaną strukturą czy dizajnem. Jak warto zaznaczyć, Arieli pełniła funkcję dziekan Wydziału Projektowania w Holon Institute of Technology, więc z pewnością ma świadomość tego, jak sposób zaprojektowania strony internetowej wpływa na odbiór prezentowanych na niej treści.

Arieli zależy na tym, by osoby, które odwiedzają jej stronę internetową, zaangażowały się w dyskusję na temat przeszłości. Świadczy o tym przede wszystkim krótki tekst, który umieściła na stronie głównej, pod mapą (ilustracja 1). Zachęca on wszystkich oglądających do napisania komentarza do wybranego zdjęcia z archiwum. Pytania pomocnicze nie odnoszą się wprost do tematyki związanej z dyktaturą, polityką, przemocą, trudnym dziedzictwem czy traumą. Artystka pyta odbiorcę, dlaczego wybrał akurat tę fotografię, czy na zdjęciu znalazły się jakieś szczegóły, które zwróciły jego uwagę, czy może zdjęcie przywołuje jakieś konkretne wspomnienie czegoś lub kogoś. Arieli zachęca swoimi pytaniami również do zastanowienia się nad tym, jakie emocje, odczucia bądź skojarzenia wywołuje w odbiorcach wybrane zdjęcie. Jak sądzę, wybór takiej strategii motywuje chęć artystki do działania w obszarze edukacji nieformalnej¹⁵, którą zwykle opisuje się jako trwający przez całe życie proces kształtowania

15 Por. Madhu Singh, *Global Perspectives on Recognising Non-Formal and Informal Learning. Why Recognition Matters*, Hamburg 2015, s. 18.

się wartości, postaw, zdobywania wiedzy i umiejętności na podstawie różnych doświadczeń. Arieli decyduje się na taką strategię, by uniknąć szkolnego sposobu przekazywania wiedzy na temat historii (w tym sensie jej projekt można traktować jako nieformalne uzupełnienie podstawy programowej nauczania szkolnego) oraz zachęcić odbiorców do zastanowienia się nad tym, dlaczego ważny jest namysł nad sposobem funkcjonowania systemów totalitarnych. Mnie natomiast zastanawia przede wszystkim to, dlaczego sama artystka przywiązuje wagę do takiego namysłu w wybranej przez siebie formie.

Fantomowe pozostałości

Pytanie, które mnie najbardziej interesuje, brzmi następująco: w jaki sposób artystka wykorzystuje tytułowe fantomy i pozostałości jako przedmioty pomocnicze w procesie ponownego projektowania przyszłości? Aby na nie odpowiedzieć, muszę najpierw wyjaśnić, czym w kontekście projektu Arieli jest fantom, a czym pozostałość. Słowo *relics* tłumaczę jako „pozostałości”, czyli to, co pozostało po czymś lub z czegoś. Zgodnie z definicją słownika oksfordzkiego jest to „obiekt, tradycja, system itp., który przetrwał z przeszłości”¹⁶. Odrzucam tłumaczenie *relics* jako „szczątków”¹⁷ ze względu na silną asocjację tego słowa z materialnymi pozostałościami, na przykład po ciele. Jak podaje *Słownik języka polskiego*, słowo *szczątki* oznacza bowiem „ciało ludzkie lub zwierzęce, które uległo rozkładowi lub zostało spopielenie”¹⁸. Odróżnienie *pozostałości* od *szczątków* wydaje mi się istotne, ponieważ Arieli nie przedstawia na swoich fotografiach ludzkich (czy nawet zwierzęcych) ciał, zwłok czy wizerunków związanych ze śmiercią. *Relics* w kontekście projektu Arieli oznaczają więc materialne pozostałości po politycznych systemach niedemokratycznych, które przetrwały z przeszłości. Dlaczego Arieli zestawia je ze słowem *fantom*?

Cambridge English Dictionary definiuje słowo *phantom* jako „duch zmarłej osoby, który odwiedza żywych jako błada, niemal przezroczysta postać człowieka, zwierzęcia lub innego obiektu”¹⁹. Synonimem słowa

16 „[A]n object, a tradition, a system, etc. that has survived from the past” (*Relic*, [w:] *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, <http://bit.ly/reprojektowanie10>).

17 Takie tłumaczenie słowa *relics* pojawia się w opisie wystawy Dany Arieli w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK (<http://bit.ly/reprojektowanie03>).

18 *Szczałki*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://bit.ly/reprojektowanie11>.

19 „[A] spirit of a dead person believed by some to visit the living as a pale, almost

phantom w języku angielskim jest *ghost* ('duch, zjawą'). *Phantom* określa również coś, co sobie wyobrażamy, że istnieje lub wydaje się istnieć, choć nie zgadza się to z rzeczywistością, to coś, co stanowi tylko wytwór wyobraźni²⁰. Nie sposób jednak postrzegać fotografowanych przez Arieli obiektów jako jedynie zjaw czy wytworów wyobraźni. Oznaczałoby to, że jej projekt dotyczy wyłącznie tego, co każdy z odbiorców indywidualnie sobie wyobraża. Dlatego warto zauważyć, że Arieli nie nazwała swojej pracy *Ghosts. Journeys After Relics of Dictatorships*. Istotny musiał być dla niej przede wszystkim sposób funkcjonowania pewnych obiektów w świecie materialnym. Dlatego właśnie podjęła decyzję o tym, by słowo *phantom* ('fantom') zestawić z *relics* ('pozostałości'), fizycznymi elementami rzeczywistości. W efekcie zestawienia ze słowem *pozostałość* zakres semantyczny słowa *fantom* zauważalnie wzbogaca się o aspekt materialny. O tym, że poza wymiarem wyobrażeniowym w obrębie znaczenia słowa *fantom* ważny dla artystki był element przedstawienia efektu rzeczywistości, świadczy jednoznacznie wybór fotografii jako techniki rejestrowania obrazów tychże pozostałości. Natomiast znaczenie pozostałości po upadłych dyktaturach rozszerzone zostaje w takim zestawieniu o wymiar wyobrażeniowy. Arieli tworzy zatem zbiór fotografii przedstawiających pozostałości po dawnych reżimach niedemokratycznych, które cechują się fantomowym, czyli wyobrażeniowym naddatkiem znaczeniowym. Łącząc za jej przykładem te dwa słowa, posługiwać się będę w moim tekście określeniem *fantomowe pozostałości*. Przykładem takiej fantomowej pozostałości może być sfotografowany przez Arieli mundur SS (ilustracja 4), który stanowi część wystawy stałej *Kraków – czas okupacji 1939–1945*, znajdującej się w Fabryce Emalia Oskara Schindlera, Oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

Zdjęcie przedstawia mundur porucznika²¹ należącego do oddziałów niemieckiej nazistowskiej formacji paramilitarnej *Schutzstaffel*. Uniform jest zatem materialnym śladem po upadłym reżimie Adolfa Hitlera,

transparent form of a person, animal, or other object" (*Phantom*, [w:] *Cambridge English Dictionary*, <http://bit.ly/reprojektowanie08>).

20 „[U]sed to describe something that you imagine exists or that appears to exist, although in fact it does not: a thing that exists only in your imagination" (ibidem).

21 Na to, że chodzi o mundur porucznika, wskazują naramienniki. Por. Brian L. Davis, *German Uniforms of the Third Reich, 1933–45*, ill. Pierre Turner, *Worthing* 1980, s. 189–190.

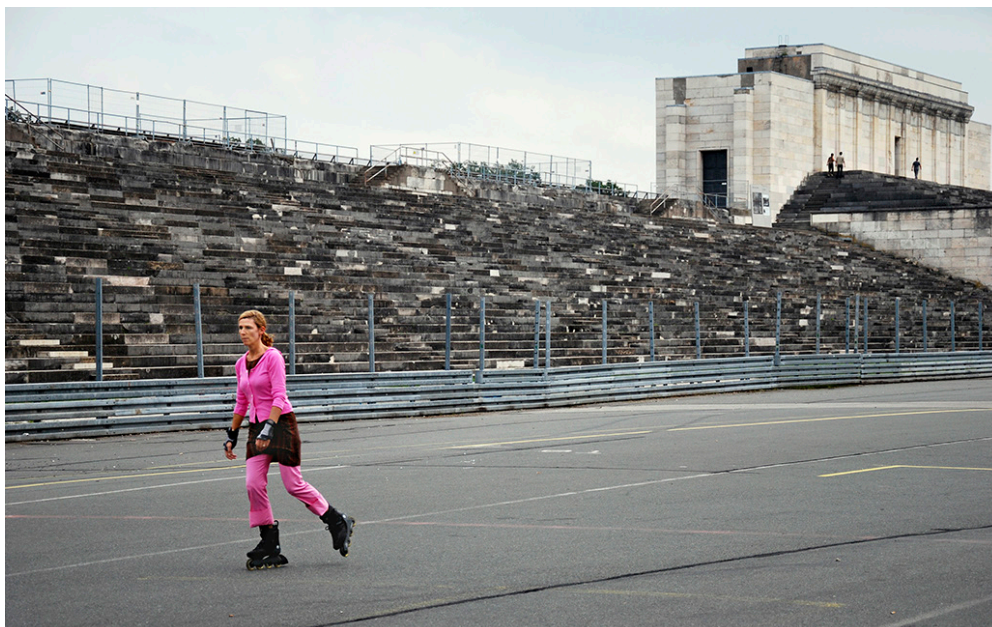


Ilustracja 4. Dana Arieli, Kraków, September 2016, The Phantoms Project [2009–], <https://phantoms.photography/category/polish-phantom/#gallery-46>

dyktatora Trzeciej Rzeszy, zbrodniarza wojennego odpowiedzialnego za zbrodnie przeciw ludzkości. Oprócz tego, że mundur stanowi realną pozostałość po dawnym systemie politycznym, charakteryzuje się również elementem fantomowym, czyli wyobrażeniowym – możemy na przykład wyobrazić sobie, że nosiła go konkretna osoba, która posłusznie wykonywała wszystkie rozkazy Führera, co może wzbudzić w nas lęk, niepokój. Czy jednak fantomowość pozostałości odnosi się jedynie do sfery wyobraźni?

Jak sądzę, Arieli w swoim projekcie prezentuje pozostałości, które oprócz tego, że są materialnymi elementami rzeczywistości, resztkami dawnych reżimów politycznych (obiekty, budynki, pomniki, wystrój wnętrz, eksponaty muzealne), funkcjonują również jako rzeczy należące do innego świata. Pisząc o innym rodzaju świata, mam na myśli taki świat, który jest częścią praktyki *pluriverse*:

Wieloświat [...] oznacza nie tylko tolerowanie różnic, ale faktyczne zrozumienie, że rzeczywistość składa się nie tylko z wielu światów, ale z wielu rodzajów światów, wielu ontologii, wielu sposobów bycia w świecie, wielu sposobów poznawania rzeczywistości i eksperymentowania z tymi wieloma światami. [...] [W]ieloświat implikuje istnienie wielu światów w jakiś sposób ze sobą



Ilustracja 5. Dana Arieli, Nürnberg, 2009, *The Phantoms Project* [2009–], <https://phantoms.photography/category/nazi-phantom/#gallery-14>

powiązanych. Innymi słowy, świat ludzki jest połączony ze światem naturalnym, a także ze światem duchowym²².

Według powyższej definicji wieloświata, zaproponowanej przez kolumbijską prawniczkę, absolwentkę stosunków międzynarodowych i nauk politycznych, Amayę Querejazu, to, co pozostało po dawnych systemach politycznych, należy do trzech rodzajów świata (ludzkiego, naturalnego i duchowego). Pozostałości w ramach świata ludzkiego potrafimy doświadczać przy pomocy naszych zmysłów – na przykład widzimy bryłę architektoniczną i możemy stwierdzić, z jakiego materiału została wykonana. By opisać materialne pozostałości po upadłych dyktaturach, określamy takie ich właściwości, jak struktura materiału, kształty, kolory, wymiary czy funkcje. Do takiej analizy przedmiotów

22 „[T]he pluriverse [...], implies not simply tolerating difference, but actually understanding that reality is constituted not only by many worlds, but by many kinds of worlds, many ontologies, many ways of being in the world, many ways of knowing reality, and experimenting those many worlds” (Amaya Querejazu, *Encountering the Pluriverse. Looking for Alternatives in Other Worlds*, „Revista Brasileira de Política Internacional” 2016 vol. 59, n°. 2, e007, <http://bit.ly/reprojektowanie09>, s. 3.

moglibyśmy wykorzystać „język rzeczy”, który – zdaniem Deyana Sudjica, badacza architektury i dizajnu – stanowi „klucz do rozumienia twórczego przez człowieka świata”²³. Zastanawiając się więc nad tym, w jaki sposób coś zostało zaprojektowane, wytworzone i potem jest wykorzystywane przez człowieka, możemy zrozumieć, jak funkcjonuje świat materialny. Gdyby uznać, że pozostałości po upadłych dyktaturach to jedynie dawne projekty ludzi, które miały / mają czemuś służyć, coś komunikować czy symbolizować, musiałoby to oznaczać, że ich analiza nadal odbywa się jedynie w kontekście świata ludzkiego. Nieprzydatne okazałoby się również postrzeganie fantomowych pozostałości jako bytów „innych”, nie-ludzkich. Ewa Domańska w artykule *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami* tłumaczy:

traktowanie rzeczy jak „innego” jest kolejnym przykładem na ich nieuchronną personifikację czy antropomorfizację. Już samo określenie problemu: „rzecz jako inny” jest na to dowodem. Jednak niezaprzeczalny fakt, że wszystkie ludzkie konstrukty są antropomorfizatami, [...] słowem, że nie ma ucieczki od poznawania świata w sposób ludzki i że personifikacja rzeczy jest nieunikniona, jawi się w tym kontekście jako banał (banał w sensie utrwalonej prawdy). Zamyka nas on w klatce myślenia o świecie w kategoriach gatunkowego szowinizmu, którego odniesieniem zawsze jest człowiek. Faktu tego nie powinniśmy jednak wykorzystywać jako wymówki do podążania utartymi ścieżkami myślenia, ale traktować jako wyzwanie²⁴.

Jak więc zrozumieć specyfikę fantomowych pozostałości? Domańska proponuje odwołać się do rozważań Brunona Latoura na temat obiektywności. Francuski antropolog w artykule *When things strike back. A possible contribution of “Science Studies” to the social sciences* zwraca uwagę na to, że „obiektywność nie odnosi się do szczególnej jakości umysłu, wewnętrznego stanu sprawiedliwości i uczciwości, ale do obecności przedmiotów, które zostały uznane za »zdolne« [...] do sprzeciwu (*to object*) wobec tego, co się o nich mówi”²⁵. Latour,

23 Deyan Sudjic, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. Adam Puchejda Kraków 2013, s. 29.

24 Ewa Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 18.

25 „Objectivity does not refer to a special quality of the mind, an inner state of justice and fairness, but to the presence of objects which have been rendered ‘able’ [...] to object to what is told about them” (Bruno Latour, *When Things Strike Back...*, s. 115).

definiując takie przedmioty, pisze o mikrobach, elektronach czy skałach, które nie dają się łatwo kontrolować, o czym wiedzą naukowcy, prowadzący doświadczenia w laboratoriach²⁶. Przyjmijmy zatem, że sfotografowane przez Arieli pozostałości cechuje szczególny rodzaj obiektywności, który polega na zdolności do protestu, do stawiania oporu wobec tego, co mówią o nich ludzie. Wobec czego sprzeciwiają się pozostałości po upadłych dyktaturach, które fotografuje Arieli? Jak artystka wykorzystuje tę zdolność przedmiotów do sprzeciwu? Postaram się odpowiedzieć na te pytania na przykładzie analizy zdjęcia, które wykonała Arieli w Norymberdze w 2009 roku (ilustracja 5).

Fotografia przedstawia fragment głównej trybuny na polu Zeppelina (Zeppelinfeld). Na pierwszym planie widzimy kobietę ubraną w różowy komplet dresowy, która jedzie na rolkach. Zdjęcie zostało wykonane na dawnym terenie zjazdów partyjnych Trzeciej Rzeszy (*Reichsparteitagsgelände*), które odbywały się w Norymberdze w latach 1933–1938²⁷. Tereny zjazdów Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników (NSDAP) stanowiły największy kompleks monumentalnych budynków, jakie kiedykolwiek zbudowano w nazistowskich Niemczech. Usytuowany wokół jeziora Dutzendteich, na południowy wschód od centrum miasta kompleks składał się z pięciu dużych budynków i wielu mniejszych budowli²⁸.

Zarówno trybuna, jak i reszta *Reichsparteitagsgelände* to jeden z pierwszych projektów, które przygotował niemiecki polityk, członek NSDAP, architekt Albert Speer²⁹. By można było rozpocząć budowę trybuny na polu Zeppelina, należało zlikwidować znajdującą się tam zajezdnię tramwajową. Po jej wysadzeniu w powietrze na miejscu budowy powstała rdzewiejąca „płatana żelbetowych konstrukcji”³⁰ – ten

26 Por. Ewa Domańska, op. cit., s. 18.

27 Pierwsze dwa kongresy Narodowosocjalistycznej Niemieckiej Partii Robotników w Norymberdze odbyły się w 1927 i 1929 roku, czyli w czasie istnienia Republiki Weimarskiej i przed dojściem Adolfa Hitlera do władzy. Por. Andrew Rawson, *Showcasing the Third Reich. The Nuremberg Rallies*, Brimscombe 2012, s. 3–4.

28 Por. Paul B. Jaskot, *The Architecture of Oppression. The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, London–New York 2000, s. 50.

29 Wyjątek stanowi Hala Kongresowa (Kongresshalle), która również należy do terenu zjazdów partyjnych Trzeciej Rzeszy – zaprojektował ją Ludwig Ruff, który zmarł w 1934 roku; budowę kontynuował jego syn Franz.

30 Albert Speer, *Wspomnienia*, przeł. Marek Fijałkowski, Joanna Kruczyńska, Lech Szymański, Mieczysław Witczak, Warszawa 1990, s. 70.

widok pobudził Speera do przemyśleń, które opisał i przedstawił później Hitlerowi w projekcie *Teoria wartości ruin*:

Budowle o nowoczesnej konstrukcji [...] są niewątpliwie mało przydatne, by tworzyć, jak żądał Hitler, „pomost do przekazywania tradycji” przyszłym generacjom; jest nie do pomyślenia, by rdzewiejące zwaliska gruzów przekazywały owe heroiczne inspiracje, które miał na myśli, mówiąc o monumentalnych dziełach przeszłości. Ten dylemat rozwiązać miała moja „teoria”: stosowanie specjalnych materiałów oraz uwzględnienie szczególnych układów statycznych powinno umożliwić wznoszenie budowli, które jako ruiny, po setkach lub [...] tysiącach lat, będą podobne na przykład do wzorców rzymskich. [...] Hitler uważał moje rozumowanie za przekonujące i logiczne; zarządził, by w przyszłości najważniejsze budowle jego Rzeszy wznoszone były z uwzględnieniem tego „prawa ruin”³¹.

Przywołując powyższe słowa, chcę zwrócić uwagę na to, jakie założenia teoretyczne towarzyszyły Speerowi, twórcy trybuny, przed rozpoczęciem realizacji projektu budowli. Nie znając kontekstu powstania tego obiektu, można byłoby uznać, że chodzi jedynie o przykład monumentalnej, antymodernistycznej architektury niemieckiej. Należy jednak pamiętać, że kiedy Hitler zaakceptował podstawowe założenia *Teorii wartości ruin* i przystąpiono do pracy, do realizacji projektu budowy zaangażowano firmę Deutsche Erd- und Steinwerke (DEST), utworzoną przez NSDAP w celu pozyskiwania materiałów budowlanych, organizowania pracy przymusowej oraz nadzorowania działalności kamieniołomów³². W niedalekim sąsiedztwie od miejsca, gdzie pozyskiwano materiały niezbędne do budowy, powstały obozy koncentracyjne Sachsenhausen, Buchenwald, Flossenbürg, Mauthausen, Natzweiler-Struthof, Groß-Rosen i Neuengamme, co miało ułatwić nadzór nad pracą więźniów i logistykę pracy. Niewolnicza praca była jednym z głównych punktów oskarżeń o zbrodnie wojenne w procesach norymberskich – dyrektor programu DEST, główny zarządca niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych podczas drugiej wojny światowej, Oswald Pohl został skazany w 1947 roku w Norymberdze na śmierć za zbrodnie wojenne, a wyrok wykonano cztery lata później.

Ze względu na uwikłanie projektów architektonicznych Speera w politykę nazistowską, między innymi przez wykorzystywanie pracy

31 Ibidem, s. 71.

32 Por. Paul B. Jaskot, op. cit., s. 3.

przymusowej w kamieniołomach i obozach koncentracyjnych, specjalizujący się w dziedzinie historii sztuki i architektury nazistowskiej Paul B. Jaskot określił Zeppelinfeld (a także pozostałe elementy *Reichsparteitagsgelände*) jako architekturę opresji (*the architecture of oppression*).

Powyższe informacje, które składają się na historię powstania i użytkowania głównej trybuny na polu Zeppelina, pomagają zrozumieć, w jaki sposób stała się ona pozostałością po czasach nazistowskich. To materialna struktura, która nie uległ całkowitemu zniszczeniu po upadku dyktatorskich rządów Hitlera. Trybuna jest realnym obiektem: zaprojektował go Albert Speer; powstał z materiałów, które wydobywali więźniowie w kamieniołomach, a później służył jako miejsce spotkań członków NSDAP. Na czym polega fantomowość tej pozostałości? Zbyt banalnie mogłoby zabrzmieć stwierdzenie, że trybuna na polu Zeppelina jest zjawą Trzeciej Rzeszy i straszy swoją obecnością mieszkańców miasta czy przyjezdných turystów. Rolkarka przedstawiona na powyższym zdjęciu wcale nie wygląda na przestraszona. Jak sądzę, artystka nie uwieczniła na nim jedynie tego, co wytwarza nasz umysł i co może wywoływać lęk, lecz stworzyła również dokument pokazujący sieci zależności oraz współczesne konteksty, w które uwikłane są pozostałości po upadłych dyktaturach.

Czego moglibyśmy się dowiedzieć o projekcie Arieli, jeśli potraktujemy widoczną na zdjęciu trybunę jako równoprawny element wieloświata? Jej fantomowość nie oznacza wtedy jakiejś wyobrażonej zjawy czegoś lub kogoś, lecz przedstawia obiektywność, którą Latour rozumie jako zdolność do sprzeciwiania się (*to object*). W tym przypadku może chodzić o sprzeciw wobec teorii ruin Speera i założeń politycznych Hitlera. W takim ujęciu obiekty na zdjęciach z projektu *Fantomy* stanowią zbiór przedmiotów nieposłusznych, które nie dają się podporządkować temu, co się o nich mówiło lub mówi. W przypadku *Reichsparteitagsgelände* Hitler głosił, że funkcją tego budynku jest „przekazanie jego czasu i ducha potomności”, a monumentalna architektura miała przypominać potomnym o epoce jego rządów³³. Po upadku Trzeciej Rzeszy pojawiały się rozmaite strategie odnoszenia się do pozostałości po reżimie nazistowskim. Pisze o nich choćby brytyjska antropolożka i muzeolożka

33 Por. Stephen Brockmann, *Nuremberg. The Imaginary Capital, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*, London 2006, s. 148.

Sharon Macdonald w książce *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, gdzie wymienia szereg sposobów radzenia sobie społeczeństwa z tym „trudnym dziedzictwem”, jak na przykład „zatarcie go – usunięcie go z widoku”³⁴. W Norymberdze aż do lat dwudziestych większość map i przewodników przeznaczonych dla turystów starała się skupić ich uwagę na Starym Mieście, pozostawiając były teren zjazdów partii nazistowskich już poza swoimi ramami. Nawet jeśli mapy i przewodniki wspominały o kempingach i stadionie, które się tam znajdują, autorzy świadomie pomijali jakiekolwiek informacje o historii tego miejsca³⁵. Innym sposobem radzenia sobie z pozostałościami po reżimie było ich „okaleczanie” lub „bezcieszczenie” – działanie powodujące, że pochodzenie tychże pozostałości stało się niejasne, a one same traciły moc lub zdolność do świadczenia o przeszłości³⁶. Przykładem takiego działania jest usunięcie swastyk z fasad budynków w ramach procesu denazyfikacji (*Entnazifizierung*). Kolejnym szeroko dyskutowanym działaniem związanym z pozostałościami nazistowskimi jest ich ochrona i konserwacja. Od 1973 roku Zeppelinfeld znajduje się pod opieką konserwatora zabytków jako znaczący przykład architektury narodowego socjalizmu³⁷, co spowodowało, że nazistowskie tereny zjazdów stały się częścią narodowego dziedzictwa. Oznacza to, że zidentyfikowano je jako ważne historycznie, szczególne, godne zachowania i ochrony. Jak zwraca uwagę Macdonald, nie wszyscy w Norymberdze odczuwali zadowolenie z takiego rozwoju sprawy i ochrony nazistowskich pozostałości; obawiano się, że będzie to zachętą dla neonazistów do rozwoju ich działalności³⁸. Wtedy to pojawił się pomysł „profanacji” (*Profanierung*), rozumianej również jako „banalizacja” (*Banalisierung*) czy „trywializacja” (*Trivialisierung*) tychże obiektów i terenów³⁹. Dzisiaj wykorzystuje się te budynki do przechowywania między innymi mebli szkolnych, samochodów, znaków drogowych, kajaków należących do klubów żeglarskich, na dawnych

34 „[T]to obliterate it – to remove it from view” (Sharon Macdonald, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, New York–London 2009, s. 52).

35 Por. ibidem, s. 53.

36 Por. ibidem.

37 Na uznanie dawnych terenów zjazdów partii nazistowskiej za warte ochrony dziedzictwo narodowe pozwoliła bawarska ustawa o ochronie zabytków z 1973 roku.

38 Por. ibidem, s. 87.

39 Por. ibidem, s. 88.

terenach zjazdów odbywają się również próby orkiestry norymberskiej, wyścigi samochodowe czy koncerty rockowe⁴⁰. Widoczna na zdjęciu trybuna stanowi w tej chwili centralną część toru wyścigowego Norisring, z którego na co dzień korzystają rolkarze, rowerzyści czy biegacze. Jednak jednym z najważniejszych sposobów odnoszenia się do pozostałości po czasach nazistowskich było podjęcie działań mających na celu zapewnienie i rozszerzenie edukacji na temat nazistowskiej przeszłości Niemiec, do czego doszło częściowo pod wpływem analizy relacji między teraźniejszością, przeszłością i przyszłością⁴¹. W jednym z budynków znajdujących się na byłym terenie zjazdów NSDAP mieści się dziś Centrum Dokumentacji Terenów Zjazdów Partyjnych Trzeciej Rzeszy. O pierwotnym przeznaczeniu i historii tego miejsca informują także dwadzieścia trzy osobne tablice.

Trybuna na polu Zeppelina nie jest więc jedynie ani zjawą Trzeciej Rzeszy, ani pomnikiem nazizmu, nie jest też „pomostem do przekazywania tradycji” przyszłym pokoleniom⁴². To rzecz, która stawia opór wobec tego, jak była / jest używana i interpretowana. W połączeniu ze współcześnie wybudowanym torem wyścigowym wręcz onieśmiela swoją monumentalnością, zaś zestawiona z fotografiami z lat trzydziestych XX wieku, które przedstawiają ją jako nową, czystą bryłę architektoniczną, wydaje się budowlą poddaną naturalnym procesom niszczenia, powstrzymywanym przez konserwatorów zabytków.

Ponowne projektowanie przyszłości przy pomocy nieposłusznych pozostałości po upadłych dyktaturach

Filozof i historyk idei Jan Tokarski w *Czasie zwyrodniałym* twierdzi, że ludzie żyjący w państwach demokratycznych najczęściej nie mają żadnego projektu na przyszłość, co oznacza, że brakuje im „wizji jutra, które jeszcze wczoraj rozbudzały w nas eschatologiczne nadzieje”⁴³, a „to tak, jakbyśmy nagle wyszli z rzeki Historii i zaczęli beztrząsco opalać się na brzegu”⁴⁴. Powołując się na rozważania na temat końca Historii

40 Por. ibidem.

41 Por. ibidem, s. 102.

42 Por. Albert Speer, op. cit.

43 Jan Tokarski, op. cit., s. 9.

44 Ibidem, s. 10.

Francisa Fukuyamy⁴⁵, autor pyta zatem, czy „czas, w którym żyjemy – przez to właśnie, że jest tak radosnym, a zarazem dość bezmyślnym zamknięciem się w teraźniejszości – nie jest aby w jakimś sensie czasem zwyrodniałym?”⁴⁶.

Pisząc o czasie zwyrodniałym, Tokarski nie ma jednak na myśli tego, że chodzi o czas z definicji zły. Jak twierdzi, „jest w nas pewne zwichnięcie, jakaś luka, która – mimo wszystkich dogodności wynikających z życia na początku XXI wieku – czyni z nas ludzi w pewnym sensie kalekich”⁴⁷. Dlatego posługuje się metaforą człowieka rozdartego między przeszłością a przyszłością⁴⁸, który nieustannie usiłuje złapać równowagę między tym, co było, i tym, co będzie. Według Tokarskiego takie usytuowanie człowieka wiąże się z porażeniem niemocą, a więc oznacza utknięcie w czasie teraźniejszym bez możliwości stworzenia nowego projektu przyszłości⁴⁹.

Przywołuję rozważania Tokarskiego, by zwrócić uwagę na to, że nasze przyszłości wcale nie wymarły – nieustannie je (re)projektujemy. Proces ten, którego – jak sądzę – nie sposób ukończyć, polega na poszukiwaniu takich przedmiotów opornych „wobec języka, przedstawiania, opisanie, konceptualizacji”⁵⁰, które umożliwią prowadzenie badań mających na celu stworzenie projektu humanistyki nieantropocentrycznej⁵¹. W tym kontekście nieposłuszne przedmioty stają się sojusznikami człowieka w procesie ponownego projektowania przyszłości, gdyż pozwala na to analiza ich historii i sposobu funkcjonowania w sieci zależności, w której współlistnieją lub współlistnieli ludzie i inne przedmioty. Jak sądzę, Arieli dostrzega i fotografuje sceny, które właśnie obrazują takie usytuowanie

45 W 1989 roku Francis Fukuyama na łamach amerykańskiego kwartalnika „The National Interest” opublikował manifest znany w Polsce jako *Koniec Historii?*. Trzy lata później, gdy szereg państw Europy Środkowo-Wschodniej przeszedł pierwsze lata liberalno-demokratycznej transformacji, ukazała się jego książka *Koniec Historii i ostatni człowiek*. Por. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York 1992.

46 Jan Tokarski, op. cit., s. 14.

47 Ibidem.

48 W swoich rozważaniach odwołuje się do *Ośmiu notatników* Franza Kafki. Por. ibidem.

49 Por. ibidem. Są to diagnozy stawiane również przez Marka Fishera – zwracał on uwagę na powszechne poczucie, że kapitalizm jest jedynym realnym systemem gospodarczym, dla którego trudno wyobrazić sobie spójną alternatywę. Por. Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester 2009.

50 Ewa Domańska, op. cit., s. 21.

51 Por. ibidem.

pozostałości (zaprojektowanych w konkretnym celu) w kontekście współczesnym (tym, jak są dziś wykorzystywane). Nieposłuszeństwo przedmiotów objawia się w trakcie badań tych zależności, a dyskusja na ten temat staje się możliwa dzięki opcji komentowania jej zdjęć na stronie internetowej lub podczas zajęć edukacyjnych towarzyszących projektowi. Artystka tworzy więc jedynie warunki do ponownego projektowania przyszłości. Projektowanie w tym ujęciu oznacza zatem proces podejmowany kolejny raz, ponieważ pozostałości, które Arieli fotografuje, pierwotnie powstały z myślą o innych celach, natomiast współcześnie nie tylko pełnią jakąś konkretną funkcję (jak na przykład trybuna na polu Zeppelina, służą do refleksji na temat przyszłości wolnej od reżimów totalitarnych i związanych z nimi zagrożeń).

Jak zwracają uwagę twórcy słownika *Pluriverse*, „dawno minęły czasy, kiedy postęp oznaczał »obietnicę«. [...] Ta era się skończyła: w codziennym życiu częściej chodzi o przetrwanie, a nie o rozwój”⁵². Nieposłuszeństwo wobec teraźniejszości i przeszłości nie wiąże się z pożądanym przez Tokarskiego gniewem politycznym, który prowadzić miałyby do rewolucji, przewrotu i ustanowienia nowego ładu politycznego. Nawet jeśli obecnie brakuje nam pomysłu na lepszy niż demokracja liberalna system polityczny, to wciąż musimy sprzeciwiać się powracającym formom reżimów autorytarnych. Redaktorzy *Pluriverse...* przestrzegają przed typowym dla neonacjonalistów „myśleniem o fortecy” (*fortress thinking*)⁵³, które polega na „ożywianiu chwalebnej przeszłości wyobrażonego narodu. Autorytarni przywódcy wskrzeszają dumę wybranych; podczas gdy innych czynią kozłem ofiarnym”⁵⁴. Sprzeciwianie się nacjonalizmowi może odbywać się na wiele sposobów, choćby w formie aktywności artystycznej czy pedagogicznej. Jak sądzę, projekt Arieli można interpretować jako przykład takiego działania, które poprzez przygotowanie materiałów wizualnych (sfotografowanych przez artystkę pozostałości) polega na stworzeniu warunków do dyskusji na temat ponownego projektowania przyszłości w taki sposób, by żadne formy dawnych dyktatur nie powróciły. Odpowiednio sfotografowane przez Arieli pozostałości po upadłych dyktaturach pozwalają wprowadzić odbiorcom ponownie

52 „Long gone is the time when development meant ‘promise’. [...] That era is over: everyday life is more often about survival now, not progress” (*Pluriverse...*, s. XIII).

53 Ibidem, s. XV.

54 „Authoritarian leaders bring back pride; while others are scapegoated” (ibidem).

spojrzeć na przeszłość (*to relook*)⁵⁵ w celu zaprojektowania przyszłości wolnej od totalitaryzmów, projektów tych jednak nie narzucają i w niczym nie ograniczają.

Dla Dany Arieli istotne zdaje się to, na ile społeczeństwo ma świadomość istnienia tytułowych fantomów, czyli tego, co pozostało po upadłych dyktaturach, co nie daje się łatwo opisać i co jest nieposłuszne wobec różnych interpretacji. Przeanalizowanie komentarzy osób odwiedzających jej stronę internetową to kolejny krok badania projektu *Fantomy*, którego jednak nie podjęłam się w tym tekście. Zbiór fotografii Arieli ciągle się powiększa. Artystka podróżuje do nowych miejsc lub powraca do krajów, które odwiedziła wcześniej, by wykonać więcej zdjęć, być może również po to, by sprawdzić, czy coś się zmieniło. Rozmach tego przedsięwzięcia jednocześnie przeraża i zadziwia. Archiwum *Fantomów*, które tworzy artystka, obrazuje (niekompletny, bo ciągle aktualizowany) zbiór materiałów stanowiących punkt wyjścia do szerszej dyskusji na temat przyszłości. Zaprezentowana przeze mnie analiza miała pomóc w zrozumieniu przyczyny, dla której artystka postanowiła fotografować pozostałości po dawnych dyktaturach tego świata. Uważam, że dokumentowanie obiektów, przestrzeni, symboli, które powstały w czasach reżimu, a które obecnie wykorzystywane są w innych kontekstach, przyczynić się może do radykalnego odcięcia się od zrealizowanych niegdyś scenariuszy, nieumożliwiającego ich powrotu w tej samej lub zmodyfikowanej formie.

55 Por. ibidem, s. 1.

JOANNA SOBESTO

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ORCID 0000-0002-3370-5758

joanna.sobesto@doctoral.uj.edu.pl

Przekład jako narzędzie projektowania przyszłości na przykładzie osobistych wyborów tłumaczeniowych Pawła Hulki-Laskowskiego

Artykuł stanowi analizę marginalizowanego dotąd wycinka działalności przekładowej Pawła Hulki-Laskowskiego – tłumacza, pisarza i pedagoga, kojarzonego przede wszystkim z przekładem z języka czeskiego. Skupiając się na *Cnotą a prawdą*, przekładzie amerykańskiej serii książek do edukacji seksualnej dla młodzieży z przełomu wieku XIX i XX, i stosując kategorię (re)projektowania zaczerpniętą od Brunona Latoura, autorka pragnie pokazać, w jaki sposób tłumacz może stać się inicjatorem zmiany obyczajowej i społecznej rozgrywającej się nie tylko w języku, lecz przede wszystkim w mentalności przedstawicieli kultury przyjmującej tłumaczenie. Po osadzeniu gestu przekładu serii w kontekście nastrojów i światopoglądów międzywojennej Polski, tłumacz jawi się jako projektant przyszłości. Autorka analizuje autorski paratekst Hulki-Laskowskiego, dołączony do drugiego tomu polskiego wydania serii, i bada strategię retoryczną i poszczególne wybory tłumacza oraz ich konsekwencje.

Słowa kluczowe: Paweł Hulka-Laskowski, Sylwanus Stall, (re)projektowanie, dwudziestolecie międzywojenne, edukacja seksualna

Translation As a Tool for (Re)Designing The Future: The Case of Paweł Hulka-Laskowski's Personal Translation Choices

The following paper is an analysis of an overlooked translation project undertaken by Paweł Hulka-Laskowski. Hulka Laskowski was a theologian, pedagogue, writer, diplomat and translator (known mostly for his translations from Czech) active

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją

in the interwar period in Poland. His translation of a series of American books for teenagers entitled *Purity and Truth* written by Sylvan Stall and Mary Wood-Allen presented issues of sexuality and health. By applying Bruno Latour's category of (re)designing, the paper shows how a translator can initiate changes in a society; through the language in the entire recipient culture. In this respect, translator can be seen as a designer of a future. The analysis was focused on the second volume of the series with the particular attention to the translator's paratext, translation choices, expressive strategies and their consequences.

Key words: Paweł Hulka-Laskowski, Sylvan Stall, (re)design, interwar Poland, sex education

W powszechnej świadomości przekład wciąż funkcjonuje jako aktywność naśladowcza, odtwórcza i niewidzialna. Zazwyczaj dostrzegamy go wtedy, gdy jest rażąco nieodpowiedni, błędny, czyli rozmiijający się z oryginałem, lub też nieetyczny, na przykład stanowi plagiat lub kompilację innych tłumaczeń. Przekład idealny – wbrew obiegowemu przekonaniu – wcale nie musi dążyć do tożsamości z oryginałem. Z tego właśnie założenia wychodzą czołowi zwolennicy przekładoznawstwa po zwrocie kulturowym w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, którzy demaskują iluzoryczność założenia, że tłumaczenie jest przezroczyste. Jednym z nich jest Theo Hermans, przedstawiciel powstałej w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku przekładoznawczej szkoły manipulistów, która bada pozaliterackie uwikłanie przekładu w politykę, ideologię, ekonomię i obyczajowość kultury docelowej. Według niego to właśnie różnica między tekstem wyjściowym a docelowym powołuje do życia i legitymizuje istnienie przekładu¹. Afirmacja różnicy dowartościowuje przekład jako praktykę kulturową i niezależny wytwór, który zawsze powstaje w określonym kontekście: czasowym, przestrzennym, lecz przede wszystkim – historycznym i kulturowym. Ten wytwór nie tylko wchodzi w rozmaite relacje z tekstem wyjściowym oraz kulturą docelową, lecz także coraz śmielej ujawnia podmiotowość i sprawczość tłumaczy i tłumaczek. Autorzy przekładu jako pierwsi doświadcniają różnicy kulturowej i zarazem ją kształtują. Traktując zatem przekład przede wszystkim jako działanie twórcze, chciałabym spojrzeć na tłumaczy i tłumaczki jako potencjalnych inicjatorów zmiany politycznej, społecznej i obyczajowej w kulturze przyjmującej, a na sam przekład jako

1 Por. Theo Hermans, *Narada języków*, przeł. Agnieszka Dauksza, Magdalena Heydel et al., red. Magdalena Heydel, Karolina Szymańska, Kraków 2015, s. 36.

na możliwe (i potężne – właśnie dlatego, że niedoceniane) narzędzie tej zmiany. Jak mi się wydaje, do opisu statusu tak rozumianego przekładu użytecznym pojęciem będzie *projektowanie* (*designing*) w rozumieniu Brunona Latoura. W wykładzie wygłoszonym w 2008 roku ten znany socjolog i filozof nauki zwrócił uwagę na to, że w kilku ostatnich dekadach słowo *projektowanie* poszerzyło swój zakres semantyczny i wyparło *rewolucję*². Rozumiane w ten sposób projektowanie może – moim zdaniem – odnosić się w przypadku przekładu zarówno do zmiany języka opisu rozmaitych doświadczeń w kulturze docelowej, jak i do kształtowania norm i modeli postępowania, a w konsekwencji do projektowania przyszłego społeczeństwa funkcjonującego w języku. Latour, opisując podstawowe korzyści płynące ze stosowania koncepcji projektowania w kontekście szeroko pojętej humanistyki, wymienia następujące cechy: swoistą pokorę tego przedsięwzięcia (zwłaszcza w stosunku do zakrojonego o wiele szerzej budowania czy konstruowania), kluczową rolę szczegółu, która wymaga od projektanta zwiększonej uważności, wymiar etyczny projektowania, jego nierozzerwalny związek z interpretacją oraz fakt, że projektowanie nigdy nie powstaje w próżni. Nie projektuje się wszak *ex nihilo*, lecz raczej (re)projektuje się to, co już istnieje³. Warto zauważyć, że powyższe pięć aspektów to cechy immanentnie związane z przekładem. Dlatego uważam, że przekład jest Latourowskim projektem *par excellence*: obarczonym wymiarem etycznym aktem uważnej interpretacji, osadzonym w kontekście historycznym, politycznym, kulturowym i ekonomicznym. Stanowi nie tyle od-tworzenie oryginału, ile świadomą zmianę sytuacji zastanej w kulturze docelowej – osobiwą, bo obarczoną ryzykiem odrzucenia i równoczesnym potencjałem rewolucji.

Ocalić tłumacza od zapomnienia

Koniecznym do przeprowadzenia takiej zmiany wyczuciem i intuicją tego, na ile w danym okresie pozwolić sobie może kultura, a także kreatywnością i poczuciem misji odznaczał się Paweł Hulka-Laskowski. Ten urodzony w 1881 roku w uczestniczącej w ruchu braci czeskich rodzinie robotników żyrardowskiej fabryki włókienniczej, debiutujący

2 Por. Bruno Latour, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, <http://bit.ly/reprojektowanie06>, s. 2.

3 Por. ibidem, s. 3–5.

w 1900 roku⁴ pisarz, teolog, pedagog, lokalny patriota, działacz społeczny i tłumacz był – jak postaram się pokazać – projektantem przyszłości. Wcześniej osierocony przez matkę Hulka-Laskowski już w dzieciństwie pracował w fabryce jako goniec, a wieczorami uczęszczał do gimnazjum. Samodzielnie uczył się kolejnych języków, między innymi greki i łaciny. Całe dorosłe życie zmagał się z chorobą płuc i postępującą głuchotą, dzięki staraniom właściciela fabryki wyjechał do sanatorium pod Dreznem, a następnie na studia filozoficzne i religioznawcze do Niemiec. Do końca swoich dni czuł się jednak mocno związany z rodzinnym miastem i walczył o poprawę warunków pracy robotników w Żyrardowie. Najbardziej znany jest jego przekład kultowej powieści Jaroslava Haška *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*.

Właśnie te dwa ostatnie aspekty biografii Hulki-Laskowskiego sprawiły, że do dziś w jego rodzinnym mieście pielęgnuje się pamięć o nim na szczeblu instytucjonalnym: gabinet twórcy jest otwarty dla zwiedzających i stanowi oddział Muzeum Mazowsza Zachodniego w Żyrardowie, a decyzją rady miasta lata 2001 i 2011 poświęcone były temu twórcy. Funkcjonuje on jednak nie tylko w pamięci oficjalnej, lecz także posiada grono wyznawców, którzy pielgrzymują do Żyrardowa, redagują amatorskie witryny internetowe, poświęcone często nie tyle samemu autorowi, ile postaci literackiej przez niego (współ)stworzonej, czyli dobremu wojakowi Szwejkowi⁵. Co istotne, Hulka-Laskowski zostawił po sobie nie tylko przekłady z wielu języków: czeskiego, niemieckiego, francuskiego, rosyjskiego, duńskiego i, z perspektywy mojej analizy najbardziej interesującego, angielskiego, ale w jego dorobku znajdują się także artykuły publicystyczne (po polsku, francusku, niemiecku i czesku⁶), sygnowane licznymi pseudonimami. Dlatego trudno uznać obraz intelektualisty, pedagoga i wreszcie – tłumacza – za kompletny, jeśli rozważamy go wyłącznie w kontekście spolszczenia jednej czeskiej powieści. Nie widać wówczas tak przecież istotnego z perspektywy

4 Por. Paweł Hulka-Laskowski, *Mój Żyrardów. Z dziejów polskiego miasta i życia pisarza*, Warszawa 1934, s. 144.

5 Por. Witryna internetowa Klubu Miłośników Dobrego Wojaka Szwejka, <http://bit.ly/reprojektowanie13>.

6 Bibliografia Bara, czyli zainicjowana przez Adama Bara Kartoteka Bibliografii Literackiej Zawartości Czasopism Polskich XIX i XX wieku (do roku 1939), notuje aż 1739 pozycji.

niniejszych rozważań aspektu działalności przekładowej Hulki-Laskowskiego, który nazywam projektowaniem przyszłości.

Nie tylko Szwejk

Analizując dorobek Hulki-Laskowskiego z perspektywy archeologii przekładu, czyli takiego sposobu uprawiania historii translacji, który stara się dotrzeć do kompletnie pominiętych w historii kultury śladów działalności tłumaczy⁷, odkryłam jego spolszczenie serii książek edukacyjnych *Cnotą a prawdą*. Zasluguje ono na uwagę nie tylko dlatego, że stanowi – obok tłumaczeń powieści przygodowych, przede wszystkim autorstwa Jamesa Fenimore’a Coopera – jedyny ślad działalności translatorskiej Hulki-Laskowskiego z języka angielskiego. Podczas kwerend nie natrafiłam, jak dotąd, na żadne ślady recepcji tej serii w periodykach z epoki ani we współczesnych opracowaniach. Inicjatywa przekładowa *Cnotą a prawdą* umknęła nie tylko krytykom i czytelnikom, lecz także biografom, funkcjonuje zatem poza marginesem badań nad życiem i działalnością autora (znacznie chętniej prezentuje się go jako teologa i pedagoga) oraz poza horyzontem badaczy (socjologów i historyków kultury), którzy śledzili rozwój edukacji seksualnej na ziemiach polskich na początku XX wieku w oparciu o publikacje z tamtej epoki. W artykule prześledzę sposób, w jaki Hulka-Laskowski przekładem serii amerykańskich książek do edukacji seksualnej dla młodzieży starał się wpłynąć na zmianę języka opisu doświadczenia dorastania i tym samym dokonać transferu nowoczesności zarówno w życie polskiego społeczeństwa, jak i w polszczyznę. W tym celu poddam

- 7 Por. Anthony Pym, *Method in Translation Theory*, Manchester 1998, s. 18–19. Archeologia przekładu dowartościowuje badania z zakresu historii przekładu jako część historii kultury i literatury. Dostarcza także metodologii, która pomaga mapować białe plamy w biografiach i bibliografiach poprzez re/dekonstrukcję archiwów. Termin *re/deconstruction*, zastosowany pierwotnie w odniesieniu do kwerend w kobiecych archiwach, zaproponowała Gwendolyn Davies, badaczka zajmująca się przede wszystkim kanadyjską literaturą przed 1950 rokiem. Oznacza on dekonstrukcję tradycyjnie pojmowanej kobiecej podmiotowości i rekonstrukcję kobiecego podmiotu w historii. Archiwa kobiet, lecz także archiwa tłumaczy (i – oczywiście – tłumaczek), to często rozproszone, fragmentaryczne, nieuporządkowane lub nieistniejące zbiory artefaktów, uznawanych za niegodne akademickiej refleksji. Por. *Working in Women's Archives. Researching Women's Private Literature and Archival Documents*, eds. Helen Buss, Marlene Kadar, Waterloo 2001, s. 2.

analizie i interpretacji jego wybrane decyzje translatorskie w tej serii, upatrując w nich znamion przemyślanego projektu przekładowego.

Hulka-Laskowski podjął się przekładu z języka angielskiego serii książek edukacyjnych, które pod koniec XIX wieku napisali amerykański pastor Sylvanus Stall oraz lekarka i działaczka społeczna Mary Wood-Allen. Książki najwyraźniej cieszyły się popularnością, skoro już po kilku latach doczekały się wznowienia. Sześć z ośmiu tomów, które przetłumaczył i opracował Hulka-Laskowski, porusza szereg kontrowersyjnych i tabuizowanych ówczasie (a niekiedy także obecnie) tematów, takich jak masturbacja, prostytutka czy choroby weneryczne. Oryginalna seria *Self and Sex*, składająca się z ośmiu tomów (czterech dla chłopców, młodzieńców i mężczyzn oraz czterech dla dziewcząt, panien i kobiet), w Polsce ukazała się nakładem łódzkiego baptystycznego Towarzystwa Wydawniczego Kompas w okrojonym, sześciotomowym wydaniu w latach dwudziestych XX wieku pod tytułem *Cnota a prawda*. Na uwagę zasługuje sam tytuł spolszczenia, zwłaszcza w kontekście ewolucji jego oryginalnej, angielskiej wersji. Polski tłumacz już na tym etapie przekładu zetknął się bowiem z niestabilnością tekstu wyjściowego: w materiałach reklamowych kolejnych książek z serii *Self and Sex* pojawia się slogan, który tytułuje je *Pure Books on Avoided Subjects* [Czyste/niewinne książki na drażliwe tematy] lub *Purity and Truth* [Czystość i prawda]⁸. W blurbach, recenzjach i reklamach, dołączonych do każdego z ośmiu tomów oryginalnej publikacji, tytuły te pojawiają się wymiennie. Niekonsekwencję i swoistą płynność wersji angielskiej Hulka-Laskowski ujednolicił, inspirować się głównie wersją ostatnią. W polskim przekładzie nazwy cyklu odwołał się właśnie do cnoty i prawdy. W spolszczeniu nie ma zatem mowy ani o neutralnej światopoglądowo tożsamości (*self*), ani o płci biologicznej (*sex*), lecz o kategoriach związanych z moralnością. Tę znaczącą refrakcję⁹ tytułu interpretowałabym jako emanację przyjętej przez

8 Por. Mary Wood-Allen, *What a Young Girl Ought to Know*, Philadelphia, brak paginacji, <http://bit.ly/reprojektowanie14>.

9 *Refrakcja* (ang. *refraction*) – w przekładoznawstwie termin opisujący zjawisko dostosowania tekstu przekładu do kultury przyjmującej, czyli „adaptowanie dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane” (André Lefevere, *Ogórki Matki Courage*, przeł. Agata Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Magdalena Heydel, Piotr de Bończa Bukowski, Kraków 2009, s. 227).

tłumacza strategii, umożliwiającej wstępne zainteresowanie polskiego czytelnika dziełem tłumaczonym.

Tytuł to najbardziej oczywisty, a więc często przeoczany przez czytelników i krytyków paratekst: moment pierwszego zetknięcia czytelnika z lekturą, a równocześnie konfrontacji z panującymi w kulturze docelowej normami. Podobnej konfrontacji, ustalając znaczenia poszczególnych elementów języka i kultury, musiał też wcześniej (w przypadku przekładu) dokonać tłumacz. Dynamikę i możliwe konsekwencje tych negocjacji dla kultury i literatury opisał w ramach teorii polisystemów literackich Itamar Ewen-Zohar, profesor kulturoznawstwa, semiotyki i teorii literatury na Uniwersytecie Telawijskim. Termin *polisystemy* „podkreśla wielokrotność przecięć i nakładających się na siebie struktur, a zatem wyższy stopień ich złożoności, kładąc przy tym nacisk na fakt, iż jednorodność nie jest niezbędnym warunkiem funkcjonowania systemu”¹⁰. Ewen-Zohar postrzega literaturę tłumaczoną „nie tylko jako integralny system wchodzący w skład każdego polisystemu literatury, ale wręcz jako jego najbardziej aktywny element”¹¹. Przekład, zarówno na poziomie selekcji tłumaczonych tekstów, jak i wyboru strategii tłumaczeniowych z dostępnego repertuaru, zajmuje w kontekście kultury docelowej miejsce zależne od relacji, w jakie wchodzi tłumaczenie z obowiązującymi w niej normami. Wyszczególniając różne rodzaje norm i badając sposób, w jaki wpływają one na ocenę danego przekładu przez przedstawicieli kultury docelowej (a w konsekwencji jego przyjęcia lub odrzucenia), Ewen-Zohar i jego następcy udowadniają, że są one uwarunkowane społecznie i kulturowo: zależą od stopnia zgodności z obowiązującymi w kulturze docelowej regułami (konwencjami stylistycznymi, normami językowymi, obyczajowymi czy kanonem estetycznym). Recepcja danego przekładu nie zależy więc od stopnia zgodności tekstu z oryginałem, ponieważ w polisystemie kultury przyjmującej funkcjonuje on od oryginału niezależnie. Przekład zawsze istnieje w kontekście: „Nie jest już zjawiskiem, którego charakter i granice zostały raz na zawsze wyznaczone, ale staje się działaniem zależnym od relacji istniejących w konkretnym systemie

10 Por. Itamar Even-Zohar, *Teoria polisystemów*, przeł. Katarzyna Lukas, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 350.

11 Idem, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. Magdalena Heydel [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Magdalena Heydel, Piotr de Bończa Bukowski, Kraków 2009, s. 198.

kulturowym”¹². Wspomniane działanie rozumiem jako interwencję tłumacza, która najczęściej polega na negocjacji, niekiedy manipulacji, a zawsze (świadomie podjętym lub nieświadomionym) projektowaniu języka (i rzeczywistości, którą on opisuje). Proponuję w związku z tym „ujednolicony” przekład niestabilnego tytułu kontrowersyjnej obyczajowo serii książek do edukacji seksualnej traktować jako warunek wstępny powodzenia podjętego przez Hulkę-Laskowskiego przedsięwzięcia wydawniczego. Decyzja tłumacza świadczy o znajomości kontekstu obyczajowego i polisystemów literackich (oraz systemów wartości) w Polsce w chwili, w której rozważano wydanie przekładu amerykańskiej serii.

Boyownicy i eugenicy

Połowa lat dwudziestych XX wieku w Drugiej Rzeczypospolitej to w refleksji nad edukacją seksualną w Polsce moment szczególny: od 1924 roku ukazuje się bowiem tygodnik społeczno-kulturalny „Wiadomości Literackie”, który nie bez przyczyny nazywano „instytucją w życiu umysłowym Polski międzywojennej”¹³. Mimo silnego osadzenia w kontekście epoki, czerpania z kręgu kultury anglosaskiej i francuskiej, lecz także zainteresowania Rosją sowiecką, kojarzeni ze środowiskiem liberalno-lewicowym¹⁴ publicyści „Wiadomości Literackich” unikali zamieszczania treści *stricte* politycznych. Najbardziej rozpoznawalne osoby związane z tygodnikiem – Tadeusz Boy-Żeleński, Antoni Słonimski czy Irena Krzywicka – nie tylko kształtowały gusta literackie czytelników, lecz z czasem skupiły uwagę na kwestiach obyczajowych. Przesunięcie to było znamienne dla końca lat dwudziestych. Zwolennicy odmiennych ideologii (nacionaliści, komuniści, katolicy i inni), którym przed rokiem 1918 przyświecał wspólny cel odzyskania niepodległości,

12 Ibidem, s. 203.

13 Magdalena Gawin, *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego*, Warszawa 2003, s. 211.

14 Jak słusznie zauważyła Gawin, środowisko skupione wokół „Wiadomości...” tylko pozornie wydawało się jednolite. W miarę upływu lat, zwolennicy Tadeusza Boya-Żeleńskiego (tak zwani boyownicy) przesuwali się od lewej strony sceny politycznej w kierunku centrum. Publicysta Kazimierz Koźniewski nazwał felietonistów tygodnika rzecznikami „liberalizmu intelektualnego, dotyczącego myśli, twórczości, nauki” (Kazimierz Koźniewski, *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*, Warszawa 1976, s. 42; [cyt. za:] Magdalena Gawin, op. cit., s. 212). Warto jednak pamiętać, że przeważnie opowiadali się oni przeciwko liberalnym rozwiązaniom gospodarczym.

próbowali forsować rozmaite wizje przyszłości. Czasem, z różnych pobudek, postulowali te same rozwiązania, a niekiedy widzieli inne drogi do osiągnięcia podobnych celów.

Właśnie z perspektywy tymczasowego zjednoczenia we wspólnej sprawie można prześledzić osobliwą współpracę liberalnego środowiska „Wiadomości Literackich” i eugeników polskich, którzy od pierwszych lat istnienia Drugiej Rzeczypospolitej mieli ambicje przeprowadzenia zmiany metodami inżynierii społecznej¹⁵. Pierwszy Zjazd Eugeniczny w Polsce odbył się w Warszawie jeszcze w 1918 roku. Od tego czasu to środowisko, składające się przede wszystkim z lekarzy, rozwijało się prężnie (w 1922 roku powołano do życia Polskie Towarzystwo Eugeniczne), choć jego członkowie formułowali zróżnicowane, a niekiedy wręcz sprzeczne postulaty dotyczące skutecznych sposobów doskonalenia rasy¹⁶. Zgadzała się natomiast co do tego, że należy przejąć kontrolę nad seksualnością społeczeństwa, żeby zapobiec przyrostowi „małowartościowego” potomstwa. Referowane przez historyczkę ruchu Magdalenę Gawin wizje i prognozy lekarzy eugeników brzmią dość utopijnie:

Członkowie towarzystwa wierzyli, że wprowadzenie zasad eugeniki do życia społecznego odmieni raz na zawsze ludzką rzeczywistość. Znikną przytułki dla obłąkanych, kalek i niedorozwiniętych umysłowo. Zostanie powstrzymana plaga alkoholizmu, narkomanii, przestępczości. Odciążony budżet państwa pozwoli na prowadzenie polityki opiekuńczej w stosunku do wartościowych eugenicznie rodzin¹⁷.

Tak rozumiana polityka populacyjna, zakładająca określone rozwiązania prawne, nie spełniła jednak pokładanych w niej nadziei. Gawin twierdzi, że późniejsze losy PTE dobitnie pokazują, że eugenicy w Polsce przecenili nowoczesny charakter odrodzonego, jednak biednego państwa¹⁸. Ja natomiast chciałabym zwrócić w tym miejscu uwagę na dynamikę relacji między eugeniką a nowoczesnością, a zwłaszcza na rolę, jaką odgrywa w niej przekład (tu: idei), rozumiany jako procesy, którym podlega dana koncepcja w trakcie transferu z jednej

15 Por. Magdalena Gawin, op. cit., s. 124–126.

16 Na temat sporu o przymusową sterylizację – por. ibidem, s. 95. Gawin zwraca też uwagę na polityczną i ideologiczną pustkę ruchu eugenicznego w Polsce – por. ibidem, s. 192.

17 Ibidem, s. 148.

18 Por. ibidem, s. 126.

kultury do drugiej. Jak zauważa Marius Turda, badacz zajmujący się dwudziestowieczną biomedycyną w środkowo-wschodniej Europie:

Historia nowoczesności i eugeniki dobitnie pokazuje, jak pozornie uniwersalne idee naukowe dotyczące postępu ludzkości uległy przekształceniu w zawiłym procesie negocjacji, obalenia i przyjęcia. Podczas badania korzeni dwudziestowiecznych totalitaryzmów skomplikowane losy eugeniki stanowią nie tylko przykład wykorzystania nauki do celów politycznych, lecz także wskazują, że eugeniczna obietnica projektowania i kontroli populacji ludzkich – perspektywa, którą wszystkie ideologie polityczne i kulturowe uznają za nieodpartą – była niezwykle pociągająca¹⁹.

Przywołane przez Turdę sposoby przekształcenia naukowych idei (w tym przypadku: eugenicznych) w ideologię (tutaj: mającą legitymizować okrucieństwo i ludobójstwo) przypominają procesy, jakim podlegają przekłady w kulturze przyjmującej, która może je umieścić w kontekście podobnym, odmiennym lub przeciwnym do wydźwięku tekstu oryginału. W procesie tym szczególną rolę odgrywają parateksty, ponieważ stanowią one swoistą grę autora (tu: tłumacza) z czytelnikiem, przestrzeń na komentarz współistniejący z częścią właściwą dzieła, dającą jednak okazję do zdystansowania się wobec prezentowanych w nim treści lub do rozszerzenia kontekstu.

Paweł Hulka-Laskowski w latach dwudziestych XX wieku był blisko związany ze środowiskiem „Wiadomości Literackich”. Kiedy później znalazł się w gronie założycieli lewicowego pisma „Życie Świadome”, jako felietonista w licznych polemikach nie stronił od ciętego języka²⁰.

19 „The history of modernism and eugenics powerfully illustrates how seemingly universal scientific ideas about human improvement were transformed through a convoluted process of negotiation, refutation and appropriation. As we continue to investigate the origins of twentieth-century totalitarianisms, the complicated history of eugenics not only serves as an example of the exploitation of science for political reasons, but also indicates that there was something extremely appealing in the eugenic promise to design and control human populations, a prospect which all political and cultural ideologies found irresistible” (Marius Turda, *Modernism and Eugenics*, New York 2010, s. 12, przekład filologiczny autorki – J.S.).

20 Hulka-Laskowski nie tylko piętnował obłudę i opowiadał się za przemianami obyczajowymi, lecz także wprost formułował liczne postulaty socjalistyczne i feministyczne. W tekstach publicystycznych otwarcie popierał osobliwą rewolucję językową Boya, pochwalał otwarcie literatury pięknej i debaty publicznej na potoczność, dosłowność, dosadność, a niekiedy wręcz wulgarność przekładów mistrza, w jednym z felietonów o znamienym tytule *Boy – mędrzec*

Tymczasem w przypadku przekładu tytułu serii *Cnotą a prawdą* postanowił złagodzić wydźwięk oryginału na najbardziej podstawowym poziomie. Powodem, dla którego zdecydował się na taki krok, mogła być świadomość recepcji wcześniejszych publikacji dotyczących edukacji seksualnej na ziemiach polskich. Pierwsze książki w całości poświęcone wychowaniu seksualnemu dzieci i młodzieży zaczęły ukazywać się wraz z początkiem XX wieku, lecz nie spotykały się z entuzjastycznym przyjęciem. Publikacje tego okresu łączyło jedno: najczęściej stanowiły one streszczenia, przekłady lub adaptacje europejskiej (przede wszystkim niemieckiej) literatury poradnikowej. Zazwyczaj przybierały formę przewodników dla rodziców, zwłaszcza matek. Jak notuje historyczka Jolanta Sikorska-Kulesza w artykule poświęconym tego typu publikacjom, przez lata podsycaly one niegasnącą dyskusję o stosowności i zakresie potencjalnej edukacji seksualnej, prowadzoną na łamach prasy specjalistycznej i codziennej. Kwestią najbardziej sporną pozostawał moment, w którym należałoby uświadomić młodego człowieka o warunkach powstawania nowego życia. Za jak najwcześniejszym uświadomieniem opowiadali się przedstawiciele nowej pedagogiki, którzy w udzielaniu informacji o powstawaniu życia upatrywali zaspokajanie potrzeb duchowych dziecka. Jak bowiem podkreślali, tylko rzetelne dzielenie się prawdą o ludzkiej fizjologii pozwoli zbudować trwałą, opartą na zaufaniu relację rodzic–dziecko²¹. Jak najwcześniejsze zapoznanie dziecka z tabuizowanymi w społeczeństwie treściami miało także wymiar pragmatyczny: mogło uchronić przed wulgarnym i brutalnym uświadomieniem ze strony rówieśników lub służby²². Ten argument nie przekonywał jednak wszystkich: nawet ci przedstawiciele Kościoła katolickiego, którzy dostrzegali pozytywną rolę uświadamiania w walce z demoralizacją, nieodmiennie uważali, że informacja o tym, że dziecko na świat wydaje matka, bywa zbyt

znajdziemy jawną krytykę konserwatywnego, fałszywego i cenzurującego podejścia do literatury i kultury słowa w ogóle: „Istnieją jeszcze mamuty, które biedzą się wątpliwościami, czy wolno w towarzystwie mówić o skarpetce i czy w druku nie należy wykropkować słowa »pępek«” (Por. Paweł Hulka-Laskowski, *Boy – mędrzec*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 14, s. 3).

21 Por. Jolanta Sikorska-Kulesza, „Skąd się wziął Twój braciszek?” *Początki dyskusji o wychowaniu seksualnym dzieci i młodzieży na ziemiach polskich*, [w:] *Kobieta i małżeństwo: społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, Warszawa 2004, s. 33.

22 Por. ibidem, s. 33–34.

radikalna, bo może prowokować kolejne pytania – lepiej więc jako dawcę życia wskazać Boga²³. Także wbrew nowoczesnym postulatom lekarzy, sympatyków ruchu higienicznego i lewicowych aktywistów, wiele publikacji odwoływało się do świata przyrody w sposób mglisty i wybiórczy. Wszak, jak konstatuje Sikorska-Kulesza, „chodziło o to, by nie kłamiąc, odwrócić uwagę dziecka od własnego biologizmu [...] i opóźnić, jak wierzano, rozwój płciowy dziecka”²⁴. Przeświadczenie, że problemy, których nie podejmuje się w debacie publicznej, nie pojawiają się w życiu dorastającej młodzieży, było złudne i naiwne. W tym samym czasie zwolennicy równości płci starali się propagować edukację seksualną: w publicznej debacie poruszali zagadnienie podwójnej moralności i przedmiotowego traktowania kobiet, natomiast ruch higieniczny postulował upowszechnianie wiedzy na temat zagrożeń podczas życia płciowego (przede wszystkim onanizmu i chorób wenerycznych)²⁵. Wspólnym przedsięwzięciem środowiska „Wiadomości Literackich” i eugeników były trzy kampanie obyczajowe na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych – na rzecz regulacji urodzeń, reformy prawa małżeńskiego oraz wychowania seksualnego. Chcąc przeciwdziałać zepsuciu moralnemu chłopców, a przede wszystkim zatrzymać spiralę dziedziczności nieuleczalnych wówczas chorób, lekarze eugenicy i lewicowi aktywiści, wśród nich Hulka-Laskowski, dążyli do uświadamiania na łamach prasy liberalnej i lewicowej oraz podczas pogadanek organizowanych w szkołach²⁶.

Projekt

Z tak naszkicowanej panoramy edukacji seksualnej w Polsce na początku XX wieku wynika, że spolszczenie serii *Cnotą a prawdą* lokuje się w perspektywie dynamiki początków edukacji seksualnej w Polsce dwie dekady po ukazaniu się pierwszych pruderyjnych poradników dla wykształconych i zamożnych matek, a kilka lat przed powstaniem pierwszych poradni świadomego macierzyństwa (przede wszystkim dla robotnic w Warszawie i Krakowie) oraz rozpoczęciem na łamach lewicowej prasy otwartych dyskusji na temat życia seksualnego.

23 Por. Karol Szczeklik, *Uświadamianie płciowe*, „Dwutygodnik Katechetyczny i Duszpasterski” 1906, nr 23, s. 9, [cyt. za:] Jolanta Sikorska-Kulesza, op. cit., s. 35–36.

24 Ibidem, s. 35.

25 Por. ibidem, s. 38.

26 Por. Magdalena Gawin, op. cit., s. 212.

W tej perspektywie gest spolszczenia amerykańskiej serii książek przez Hulkę-Laskowskiego w 1925 roku interpretowałabym nie tyle jako spóźnioną interwencję, ile odważny, osobisty i wyprzedzający swój czas projekt. Aby móc to dostrzec w pełni, należy dokonać komparatystycznej lektury paratekstów oryginału i przekładu analizowanej serii. To właśnie teksty o charakterze granicznym tworzą bowiem przestrzeń, w której dochodzi do zawarcia umowy między autorem i czytelnikiem, zaś jej zakres i warunki stanowią najlepsze świadectwo danego momentu w historii politycznej, lecz także historii kultury i literatury²⁷. W przypadku przekładu parateksty ustanawiają znacznie bardziej skomplikowaną relację niż w przypadku tekstów w obrębie jednego języka między autorami (oryginału i przekładu) i czytelnikami (oryginału i przekładu). W tak nakreślonej sieci zależności tłumacz pełni funkcję autora i czytelnika równocześnie. Jak zauważa historyczka i teoretyczka literatury Bożena Tokarz, w swoich autorskich paratekstach „[t]łumacz [...] może odwołać się do stereotypu z jednej strony, z drugiej – może go utrwalić, z trzeciej – przekroczyć. Paratekst jest bowiem potwierdzeniem jego interpretacji oryginału w wyniku zmiany czynników rozumienia tekstu ze strony odbiorcy w innej czasoprzestrzeni kulturowej”²⁸. Hulka-Laskowski sformułował swoje postulaty, dotyczące języka opisu doświadczenia dorastania i konieczności obowiązkowej edukacji seksualnej, w przedmowie do drugiego tomu serii²⁹, skierowanego do młodych chłopców

27 Por. Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, Gdańsk 2014, s. 9, [cyt. za:] Izabela Lis-Wielgosz, *Przekład omówiony, czyli o statusie i funkcji paratekstu (na przykładzie serii Biblioteka Duchowości Europejskiej)*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1, s. 41.

28 Bożena Tokarz, *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1, s. 17.

29 Choć przedmowa do drugiego tomu polskiego wydania opatrzona została nagłówkiem *Od wydawcy*, uważam, że jej autorstwo przypisywać można samemu Hulce-Laskowskiemu, który, nie zdradziwszy własnej tożsamości, mógł uniknąć personalnych ataków ze strony przeciwników uświadamiania seksualnego młodości. Brak sygnatury nie wyrugował wszak z retoryki przedmowy cech charakterystycznych dla stylu polemiki w jego tekstach publicystycznych. Na decyzję o nieujawnianiu tożsamości autora mógł mieć także fakt, że do niedawna parateksty tłumaczy w oficjalnym dyskursie uważano za oznakę nieudolności. O zmianie statusu takich paratekstów z waloryzowanych negatywnie do uznawania ich za świadectwo odpowiedzialności tłumacza – por. Izabela Lis-Wielgosz, op. cit., s. 39.

What a Young Man Ought to Know (w polskiej wersji *O czym młody człowiek wiedzieć powinien*³⁰).

By móc umieścić spolszczenie drugiego tomu w kontekście całej serii, warto przyrzeć się bliżej pierwszemu tomowi oryginału, a ściślej paratekstom jego wznowienia z 1905 roku, gdyż ujawniają one szereg strategii stosowanych przez autora oraz zlecające przekład instytucje patronackie na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych, niejako w reakcji na recepcję pierwszego wydania. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza – nieobecna w spolszczeniu – sekcja promocyjno-recepcyjna. Amerykańskie wznowienie, być może dzięki możliwościom finansowym wydawcy, które pozwalały na dodanie kilkudziesięciu stron poprzedzających tekst właściwy w każdym egzemplarzu, obfituje w dużo bardziej entuzjastyczne niż polskie wydanie komentarze o międzynarodowym zasięgu serii. Na dowód popularności zamieszczono faksymile wybranych stron z wydań w różnych – mniej lub bardziej egzotycznych – językach: japońskim, telugu, bengalskim, urdu, niderlandzkim, szwedzkim i francuskim, a także wzmiankę wydawcy o pozytywnej recepcji serii poza granicami Stanów Zjednoczonych. Z marketingowych wyliczeń dotyczących jej zasięgu, nad którymi góruje rycina przedstawiająca spokojną i opanowaną twarz pastora-autora, wpisana w ziemski glob, dowiadujemy się, że sprzedano już ponad milion egzemplarzy oryginału, a do zastępu czytelników codziennie dołączają kolejne dwa tysiące zainteresowanych. Odwołanie się do danych liczbowych pokazuje ambicję wydawcy, który adresuje publikację do wszystkich „ludzi dobrej woli”, by trafiła do jak najszerszego grona odbiorców. Z dumą obwieszcza on, że ani jedno tłumaczenie nie zostało zlecone, lecz w każdym przypadku to wydawnictwa w językach docelowych zabiegały o prawa do tłumaczenia, niekiedy rywalizując na rodzimym gruncie o możliwość przekładu. Taka wzmianka może sugerować, że uniwersalną wartość publikacji dostrzegają także czytelnicy poza granicami Stanów Zjednoczonych, przedstawiciele innych języków i kultur, a w związku z tym jej przekład stanowi cywilizacyjną misję oświeconych przedstawicieli różnych społeczeństw. Odwołanie do spontanicznej, oddolnej inicjatywy przekładowej świadczy również o tym, że publikacja Stalla odpowiada na potrzeby, które od dawna istnieją na całym świecie.

30 Zarówno tytuł oryginalnej publikacji, jak i jego spolszczenie ujawniają patriarchalne i fallocentryczne przekonanie, że synonim słowa *człowiek* to *mężczyzna*.

W kolejnych tomach oryginału zrezygnowano co prawda z przedstawionej grafiki i statystyk dowodzących międzynarodowego sukcesu sprzedaży, jednak zachowano wielostronicowe rekomendacje serii dla rodziców, którzy chcą dobrze wychować swoje dzieci (tomy dla dziewcząt w przeważającej części recenzują kobiety, a recenzje tomów dla chłopców sporządzają niemal wyłącznie mężczyźni). Być może wydawca doszedł do wniosku, że autorytet specjalistów (lekarek, nauczycielek, filantropiek, lecz także sędziów, żołnierzy i wydawców) jest lepszą strategią perswazyjną niż odwoływanie się do sukcesu serii wśród czytelników, którzy nie zajmują się zawodowo edukacją młodzieży.

W polskiej serii rekomendacje zamieszczono jako kilkuzdaniowe blurbry na ostatnich stronach drugiego tomu, opatrując komentarzem: „Krytyka fachowa, jak również prasa Ameryki i Anglii, przyjęła książki wydawane w biblijotece »Cnotą a prawdą« nadzwyczaj życzliwie”³¹. W spolszczeniu nie zamieszczono dedykacji dla dociekliwych chłopców (w tomach I–III) oraz dziewcząt (w tomach IV–VI), która znalazła się w wydaniu oryginalnym. Dedykacja przekonywała, że młody człowiek niezależnie od płci zasługuje na dostęp do wiedzy, która z dużym prawdopodobieństwem uchroni go przed pułapkami ignorancji i niebezpieczeństwem grzechu. Miejsce przedmowy autora (która w drugim wydaniu oryginału zastąpiła dedykację) zajęła w spolszczeniu przedmowa od wydawcy: paratekst pozornie podobny, lecz przy wnikliwszej lekturze fascynująco odmienny. Zasługuje on na szczególną uwagę, ponieważ stanowi jedyny oryginalny polski tekst towarzyszący serii. Podczas gdy Stall odwołuje się do retoryki pedagogicznej i duszpasterskiej (między innymi przywołując cytaty z Biblii), Hulka-Laskowski w retorycznie brawurowy, bezkompromisowy, zbliżony do publicystyki polemicznej sposób już w pierwszych zdaniach ujawnia stanowisko autora na temat kondycji literatury polskiej, która – choć „zasobna w powieści dobre i liche”³² – nie posiada zupełnie tego, co zdaniem tłumacza najważniejsze, czyli książek będących moralną wskazówką dla chłopców, narażonych na pokusy wieku dorastania. Nie można mieć, zdaniem Hulki-Laskowskiego, za złe młodzieży, że interesuje się własną seksualnością, której nie rozumie. Tłumacza nie dziwi fakt, że kolejne pokolenia zapadają na choroby weneryczne,

31 Sylvanus Stall, *O czym młody człowiek wiedzieć powinien*, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Łódź 1925, IV strona okładki.

32 *Od wydawcy*, [w:] Sylvanus Stall, *O czym młody*, s. 3.

skoro „młodzian, idąc samopas życiem”³³, trafia do lekarza dopiero, gdy jest chory. Teza Hulki-Laskowskiego brzmiałaby zatem następująco: zło w społeczeństwie bierze się z nieświadomości, a winę za nie ponoszą dorośli, którzy nie uświadamiają młodszych pokoleń. Tłumacz ujawnia istnienie mechanizmu, według którego bezbronna (czyli pozbawiona wiedzy) jednostka staje się ofiarą społeczeństwa, gdyż nie stanęło ono na wysokości zadania i nie uświadomiło jej w porę. Co więcej, demaskuje też rolę tego ważnego i tragicznego w skutkach braku wiedzy. Jeśli bowiem nie nauczymy się mówić wprost o sferze seksualnej, błędne koło nieświadomości kolejnych pokoleń doprowadzi społeczeństwo do degeneracji. Hulka-Laskowski nazywa choroby weneryczne, które w wersji amerykańskiej ani w paratekstach, ani w tekście właściwym nie zostały nazwane wprost, choć niekiedy sam wpada w pułapkę eufemizmów. Kiedy na przykład wspomina, że młody człowiek dowiaduje się „tego wszystkiego, co powinien był wiedzieć już dawno, aby mógł uniknąć nieszczęścia”³⁴, ma słuszne, jego zdaniem, pretensje do społeczeństwa po zarażeniu: „Jeśli tak jest, to dlaczegoż nie powiedział mi tego nikt dawniej?”³⁵. W tym miejscu Hulka-Laskowski nie nazywa bolączek po imieniu, lecz dwukrotnie używa zaimka wskazującego, który rozmywa granice znaczeń.

Autor wstępu troszczył się nie tylko o współczesną młodzież, a w konsekwencji o następne pokolenia, lecz także o stan współczesnego mu rynku wydawniczego. Uważał, że jest on opłakany, podporządkowany treściom narodowym, sporom ideowym, a niekiedy funkcjonuje na granicy kiczu „ku pokrzepieniu serc”, podczas gdy literatura powinna być bliska życiu i aktualnym problemom ludzi. Na kolejnych stronach wstępu stosuje zatem liczne środki literackie, pełniące funkcje perswazyjne i mające przekonać odbiorców o paradoksalności sytuacji, w której, kłócąc się o sprawy wielkiej wagi, nie zwraca się uwagi na zachowania ludzi i ich codzienność. A przecież to właśnie codzienność składa się na przemiany dziejowe, wymagające czasu. Hulka-Laskowski sięga zatem po pytania retoryczne („co jest gorsze: czy słowo ostrzegawcze i pouczające, czy też postęпки nie-uświadomionej ciemnoty?”³⁶), nośne metafory i porównania („osoby,

33 Ibidem.

34 Ibidem.

35 Ibidem.

36 Ibidem.

które, jak strusie chowają głowy w kupę piasku konwenansu”³⁷) oraz zabiegi wzmacniające rys polemiczny tekstu: hiperbolizacje, wykrzyknienia, pozorowany dialog. Jako płodny tłumacz i aktywista obyczajowy nie tylko zatem obserwował polisystem, lecz przede wszystkim aktywnie go współtworzył, znał kontekst społeczny rynku literatury tłumaczonej i próbował na niego wpływać. Wypowiadał się jako autorytet nie z zewnątrz, lecz twórca współczesny opisywanym zjawiskom, świadomy własnych literackich i pozaliterackich uwikłań. Celny i bezkompromisowy język sugeruje i równocześnie pokazuje, że Hulka-Laskowski dążył do zmiany języka opisu sfery seksualnej, zwłaszcza dotyczącej dorastania. Właśnie w tym upatrywałabym dowodu na to, że posiadał nie tyle nawet lingwistyczny, ile przede wszystkim obyczajowy, pedagogiczny i etyczny – projekt przyszłego społeczeństwa. Choć na pozór wydaje się to zaskakujące w kontekście zachowawczego przekładu tytułu, pokazuje jednak pewną strategię: Hulka-Laskowski chciał, by inaczej mówiono o dojrzewaniu. Postulował, by włączono w język debaty publicznej to, co do tej pory przemilczano w nadziei, że to, co nienazwane, nie istnieje. Zdeterminowany tłumacz przekonuje, że dzieje się wprost przeciwnie: problemy społeczne, których się nie nazywa, pogłębiają się bez jakiejkolwiek odgórnej kontroli. Dlatego to właśnie chorobom wenerycznym, jako największemu niebezpieczeństwu czyhającemu na dorastających chłopców, poświęcił znaczną część wstępu. Nie chciał szokować, lecz doprowadzić do realnej zmiany społecznej. Opis bólączek dorastającej seksualnie młodzieży uważał bowiem za największy potencjał książki Stalla. Dzięki tylko pozornie filologicznym decyzjom nazwania ich po imieniu, podjętym przez samego tłumacza, choroby weneryczne, onanizm i prostytutka stały się najbardziej istotnym elementem projektu z punktu widzenia polskiego odbiorcy. Hulka-Laskowski przyjacielsko przestrzegał przed chorobami wenerycznymi, a odwołując się do mechanizmu reprodukcji się biedy społecznej i upadłości obyczajowej kobiety (w domyśle: pozbawionej dostępu do edukacji i perspektyw w przyszłym życiu, więc w konsekwencji pozbawionej też wyboru), która mogła otrzymać pomoc dopiero, gdy znalazła się na dnie, ilustrował zgubne skutki konwenansów i obłudnego miłosierdzia, panujących w latach dwudziestych XX wieku w Polsce:

37 Ibidem.

Budujemy szpitale i więzienia, wydajemy duże sumy na przytułki dla wyko-
lejeńców i na domy dla obłąkanych, ale nie troszczymy się o to, aby do przy-
bytków nędzy dostawało się jak najmniej pensjonarzy. Umiemy kręcić nosem
nad młodzieńcami, którzy zlekceważywszy nakaz czystości, ponieśli za to
straszną karę w postaci ciężkiej choroby wenerycznej albo obłądu, ale bywamy
jak Faryzeusze, nie podejrzewając się nawet, że sami jesteśmy winni niedoli
bliźniego, którego nie ostrzegliśmy w porę. Praca w kierunku uświadamiania
młodzieży nie jest przywilejem, ale powinnością tych, którzy wiedzą przed
czem trzeba ostrzegać³⁸.

W powyższym fragmencie autor przedmowy wprost ujawnia moty-
wację, dla których wydawnictwo zdecydowało się na publikację serii
Cnota a prawda w Polsce. W myśl dewizy „lepiej zapobiegać niż leczyć”
nawołuje on do odpowiedzialności społecznej dorosłych, zwłaszcza
autorytetów naukowych i moralnych. Bezpośrednio krytykuje decyzje
polityczne rządzących, którzy uważają, że edukacja seksualna dzieci
i młodzieży jest zbędna, a nawet szkodliwa i nie traktują jej jako
kluczowego aspektu potencjalnych reform. Przez projekt przyszłości
Hulki-Laskowskiego, który doczekał się częściowej realizacji dopiero
w latach trzydziestych, przeświecają pozytywistyczne idee pracy
u podstaw. Wydzwięk religijny pobrzmiewa także w polskim wstępie,
jest jednak znacznie mniej wyraźny niż w paratekście wersji amery-
kańskiej: nie pojawia się bezpośrednie odwołanie do grzechu i kary,
wprawdzie chrześcijańska moralność bywa waloryzowana pozytywnie,
lecz za to wprost przedstawiono pułapki i zagrożenia jej niewłaściwej
interpretacji. Hulka-Laskowski nie skupia się na wielkich słowach
rodem z Biblii, ale na konkretnych, nie zawsze zgodnych z nauką
Chrystusa, działaniach środowisk katolickich. Jedyne odwołanie
do Pisma Świętego we wstępie to obraz obłudnych faryzeuszy, któ-
rzy – choć sami wiedzieli, jakie niebezpieczeństwa czyhają na młodsze
pokolenia – nie ostrzegli ich w porę, a tym samym ciężko zawinili.
Najwięcej uwagi Hulka-Laskowski poświęcił jednak nie absolutowi, lecz
społeczeństwu, ponieważ to kwestie społeczno-obyczajowe stanowią
dla niego najistotniejszy wymiar tekstu Stalla, który poza funkcją
edukacyjną pełnić ma również perswazyjną – przekonać nie tyle mło-
dzież, ile decydujących o jej wychowaniu dorosłych. Odpowiedzialne

38 Ibidem, s. 5–6.

uświadomienie nie może się jednak ograniczać do listy zakazów, lecz musi zawierać także wskazówki, które pozwolą młodym ludziom żyć dobrze, to znaczy postępować moralnie, dbać o własne zdrowie, ćwiczyć ducha i ciało w cnotach. Właśnie dlatego wydawca zdecydował się na publikację dzieła Sylvanusa Stalla, przedstawiając go nie jako pastora, lecz amerykańskiego pisarza. Można zatem przypuszczać, że powodem takiej prezentacji nieznanego w Polsce duchownego kościoła baptystycznego była chęć dotarcia do jak najszerszego grona odbiorców: katolików potencjalnie mogłaby zrazić protestancka, a niewierzących zaś – nielaicka proveniencja autora. Kolejnym aspektem, który wyrugowano z polskiej przedmowy, są podejmowane przez Stalla rozważania na temat pieniędzy i zysku z publikacji. Ponownie, jak się wydaje, chodziło o to, by nie zrazić polskich odbiorców, kwestionujących zasadność poruszania kwestii finansowych w sprawach dotyczących ducha i mających znamiona misji. Hulka-Laskowski antycypuje wprowadzenie nieprzychylną recepcję, jednak – inaczej niż Stall – nie spodziewa się otwartej krytyki publikacji, lecz „ucieczki”, którą w tym kontekście można interpretować jako bojkot przygotowanej do wydania serii książek przez środowiska prawicowe, konserwatywne i katolickie. Dlatego sugeruje, że choć wobec grupy odbiorców ignorującej problemy młodzieży i negującej konieczność edukacji seksualnej pozostanie bezradny, to przecież tym, którzy szukają rzetelnych informacji, przełożona przez niego książka przyniesie spore korzyści – zarówno w wymiarze indywidualnym (dorośli dowiedzą się, jak uświadamiać własne dzieci, zaś pozbawieni możliwości rozmowy z autorytetem młodzi ludzie zyskają narzędzia do rozeznania, w jaki sposób powinni prowadzić życie seksualne, żeby uniknąć chorób, wstydu i śmierci), jak i zbiorowym (całe społeczeństwo, naród, a może i rasa udoskonali się poprzez rozsądne decyzje jednostek powstrzymujących się od wizyt w domach publicznych i współżycia z przypadkowymi osobami). Odwołując się nie do Biblii, lecz do zdrowego rozsądku, ludowych porzekadeł i chłopskiego rozumu po to, by zaskarbić sobie przychylność jak najszerszego grona odbiorców, Hulka-Laskowski stosował strategie perswazyjne rodem z polemicznego felietonu, wykorzystując przypowieści, anegdoty, a nawet konwencję baśni. Dochodzi zatem w jego przedmowie do swoistej refunkcjonalizacji zabiegów literackich w służbie uświadomienia. Pod pozorem fikcyjnej opowieści, czyli osadzonej w *stricte* literackim kontekście narracji, autor dotyka samego sedna problemów społecznych, które trawiły Drugą Rzeczpospolitą. Stall w swojej przedmowie odwoływał

się do rozmaitych inicjatyw z zakresu edukacji seksualnej na gruncie amerykańskim. Brak odniesienia do nich w tekście Hulki-Laskowskiego nie dziwi – nie były zapewne dystrybuowane i dyskutowane wśród polskich odbiorców, a więc stanowiły zupełnie nieczytelny kontekst. Natomiast odniesienie do polskich publikacji z tego zakresu się nie pojawia, ponieważ dla Hulki-Laskowskiego poradniki dla matek z początku wieku były zapewne przestarzałe i szkodliwe społecznie. Dlatego bez wahania wyraża nadzieję, że polscy czytelnicy dorośli już do rzetelnego i uczciwego uświadomienia. Ostatnie zdania przedmowy utrzymane są w alarmistycznym i zarazem poetyckim tonie. Warto przytoczyć ten fragment jako wypowiedź zaangażowanego tłumacza, posługującego się silnie metaforycznym językiem interwencyjnym. Hulka-Laskowski ujawnia tu zacięcie publicystyczne i na naszych oczach, w toku naszej lektury, mobilizuje siebie i innych do działania:

Doniedawna uchodziło za wykroczenie przeciwko dobremu tonowi mówienie i pisanie o pewnych rzeczach. Dobry ton był zachowywany, ale ludzie ginęli. Rzucono sobie tedy pytanie, czy nie lepiej poświęcić bałwana dobrego tonu, aby ratować ludzi. Okazało się, że nawet dobremu tonowi nie stanie się żadna krzywda, gdy za rzecz weźmie się człowiek szlachetny i roztropny. Przykładem tego jest niniejsza książka, która w sposób poważny i szlachetny poucza o tem, o czym wszyscy wiedzieć powinni pod grozą narażenia się na wielkie nieszczęście³⁹.

Paradoksalnie, akurat w tym miejscu tłumacz posługuje się dość eufemistycznym synonimem czynności seksualnych. O ile „pewne rzeczy” mogą stanowić ironicznie użyty cytat z wypowiedzi obozu przeciwnego uświadomieniu, o tyle „wielkie nieszczęście” należy już uznać za element strategii, która pozwoli nawiązać nić porozumienia między świadomym zagrożenia tłumaczem a pruderyjnym społeczeństwem. W powyższym fragmencie dostrzec można także podejmowaną przez Hulkę-Laskowskiego grę z obiorcą: przywołuje on autorytet „człowieka szlachetnego i roztropnego”, a pochwały te mogą odnosić się zarówno do amerykańskiego pastora, jak i polskiego tłumacza oraz jego następców, czyli tych, którzy, zapoznawszy się z lekturą, zaczną uświadamiać młodzież. Fragment ten stanowi kolejny przejaw swoistej i często niezauważanej władzy tłumacza, który ma prawo do przemycania

39 Ibidem, s. 8–9.

kontrowersyjnych lub wręcz nieakceptowalnych w kulturze docelowej treści w sposób mniej konwencjonalny – właśnie poprzez przekład.

Hulka-Laskowski na łamach prasy codziennej i periodyków specjalistycznych wielokrotnie narażał się na ataki ze strony środowisk konserwatywnych, gdy piętnował pruderię i dulszczyznę polskiego społeczeństwa. W tekstach publicystycznych i teologicznych postulował większą otwartość obyczajową i szczerość w debacie publicznej, zarówno w zakresie przekazywanych treści, jak i formy, choćby stosowania profesjonalnej terminologii medycznej do opisu zachowań seksualnych i anatomii. Z tej perspektywy akt przekładu serii książek adresowanej pierwotnie do amerykańskiej młodzieży można postrzegać przede wszystkim jako chęć transferu nowoczesnych i kontrowersyjnych treści na grunt Drugiej Rzeczypospolitej, przesiąknięty w większości narracją konserwatywną, połączoną z tradycją i obyczajowością chrześcijańską (zwłaszcza w jej „najgorszej, katolickiej odmianie”⁴⁰). Choć o wiele częściej Hulka-Laskowski uciekał się do wypowiedzi publicystycznych na łamach opiniotwórczej prasy, tym razem jako narzędziem polemiki posłużył się przekładem, w świadomości jego współczesnych nieco słabiej sprawdzającym się w tej funkcji.

Analiza marginalizowanego dotąd wycinka działalności przekładowej Hulki-Laskowskiego z naciskiem na parateksty jego autorstwa miała pokazać, w jaki sposób próbował on zmienić język opisu doświadczenia dorastania seksualnego, za przykład negatywny biorąc sytuację młodych ludzi na ziemiach polskich pod koniec XIX wieku. Hulka-Laskowski wierzył, że próba przemilczenia niewygodnych i trudnych treści nie wyeliminuje ich z rzeczywistości, lecz jedynie powiększy repertuar kwestii tabuizowanych, a w konsekwencji społeczne wykluczenie tych, którzy dopuścili się tego, o czym nie można nawet mówić. Hulka-Laskowski w swojej pracy przekładowej korzystał z własnych doświadczeń robotnika, publicysty, pisarza, teologa, dyplomaty, moralizatora i feministy. Jako tłumacz-projektant mógł aktywnie i świadomie inicjować oraz wspierać transfer nowoczesnych, niejednokrotnie niewygodnych i kontrowersyjnych idei, głosząc je pośrednio, niejako cudzym głosem. Jego wypowiedzi publicystyczne, podobnie jak wyrażony w polskiej przedmowie do serii *Cnota a prawda* stosunek

40 Więcej o Hulki-Laskowskiego krytyce Kościoła katolickiego w Polsce – por. Franciszek Rosica [Paweł Hulka-Laskowski], *„Polsko, Twa zguba w Rzymie!”*, Chicago 1930.

do edukacji seksualnej, mimo użycia różnych środków literackich cechuje jednak ta sama wyrazistość poglądów i bezkompromisowość.

Okoliczności oraz sam fakt powstania przekładu serii *Cnotą a prawdą* stanowią moim zdaniem przykład takiej działalności przekładowej, która w wielu aspektach jest (kulturo)twórcza i wykorzystuje tłumaczenie jako medium umożliwiające transfer nowoczesności, z tłumacza czyni zaś aktywistę, który nie tylko wyraża własne poglądy pod pozorem przekładu głosu autora oryginału, lecz także doprowadza do realnej zmiany społecznej. Być może to właśnie seria *Cnotą a prawdą*, sama w sobie zapomniana, przygotowała w Polsce grunt pod możliwe niecałą dekadę później reformy obyczajowe. Profesja tłumacza bywa frustrująca, niewątpliwie wymaga determinacji, daje jednak narzędzia do tworzenia i testowania językowych i obyczajowych projektów, które – po blisko stu latach – nadal są nam potrzebne.

PAULINA ŻARNECKA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ORCID 0000-0001-6291-7154

paulina.zarnecka12a@gmail.com

Rządna gospodyni. Projektowanie wzorca kobiety nowoczesnej w beletryzowanej biografii Lucyny Ćwierczakiewiczowej

Artykuł stanowi studium przypadku beletryzowanej biografii Lucyny Ćwierczakiewiczowej jako narzędzia (re)projektowania świadomości historycznej. Przedmiotem analizy w tekście jest sposób prowadzenia narracji oraz konstrukcja głównej bohaterki. Ćwierczakiewiczowa w interpretacji Marty Sztokfisz jest nie tylko autorytetem w dziedzinie gotowania i prowadzenia gospodarstwa domowego, ale także osobą, która zaprojektowała nowy model kobiecości, przeznaczony dla reprezentantek klasy średniej drugiej połowy XIX wieku. Dzięki takiej kreacji głównej bohaterki Marta Sztokfisz przyczynia się do zmiany sposobu postrzegania historii przez czytelników, pokazując, że kobiety mogą być jej aktywnymi podmiotami.

Słowa kluczowe: Lucyna Ćwierczakiewiczowa, biografia beletryzowana, historia kobiet, (re)projektowanie

A Thrifty Housewife: (Re)Designing the Female Role Model in the Novelised Biography of Lucyna Ćwierczakiewicz

The article is a case study of the novelised biography of Lucyna Ćwierczakiewicz as an instrument for (re)designing historical consciousness. The object of analysis is the way biographical narrative has been constructed and the main character is shown. Marta Sztokfisz presents Ćwierczakiewicz not only as an undisputed authority in cooking and household but also as a person who (re)designed the female role model for middle-class women in the second half of the 19th century. The goal of such a creation of the main character is to (re)design the way history is being perceived by the readers, so that women can also be its' active subjects.

Key words: Lucyna Ćwierczakiewicz, novelised biography, women's history, (re)design

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją

Biografia stała się w ostatnich latach gatunkiem bardzo popularnym, ale i zróżnicowanym pod względem poetyki. Poza dwiema podstawowymi odmianami – literacką i naukową¹ – badacze pisarstwa biograficznego wyróżniają również odmiany dziennikarskie, biografie reporterską czy też reportażową oraz reportaż biograficzny². Zagadnienie wpływu poetyk właściwych dla innych gatunków, takich jak reportaż czy esej, budzi obecnie spore zainteresowanie badaczy i krytyków. Przez uczestników rozmowy redakcyjnej opublikowanej na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej” zostało ono uznane za jedną z najważniejszych tendencji w biografistyce polskiej ostatnich lat³. Zdecydowanie mniej uwagi poświęca się natomiast biografom beletryzowanym, które nadal cieszą się popularnością wśród szerszej publiczności, również w kontekście podejmowania tematów historycznych. Beletrystyka biograficzna szczególnie dobrze odpowiada potrzebom tych czytelników, którzy od biografii oczekują przede wszystkim zaspokojenia swojej ciekawości, dotyczącej głównie szczegółów życia prywatnego bohaterów. Ich autorzy zarówno ze względu na poetykę gatunku, jak i na fakt, że najczęściej piszą o postaciach dawno już nieżyjących, mogą sobie w tym względzie pozwolić na pewną dowolność interpretacji cudzej biografii, a nawet na eksponowanie wątków kontrowersyjnych. Dlatego w ostatnich latach powstały między innymi biografie polskich władczyń, królowej Bony i Barbary Radziwiłłówny, których fabuła ogniskuje się wokół dworskich spisków⁴, biografia znanej poetki pod znaczącym tytułem *Maria Konopnicka. Rozwydrzona bezbożnica*⁵, a także powieści biograficzne, których bohaterkami są artystki z czasów

- 1 Por. Maria Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970, s. 11-38.
- 2 Por. Izabela Adamczewska, *Biografia reporterska w ujęciu komunikacyjnym na przykładzie książek Angeliki Kuźniak*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2016, f. 207: „Studia Poetica”, t. 4, s. 164-185; Edyta Żyrek-Horodyska, *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku „Autobiografia”* 2018, nr 2, s. 165-185.
- 3 *Biografia. O atrakcyjności gatunku i jego pułapkach*, [rozmowa redakcyjna z udziałem Anny Arno, Anny Czabanowskiej-Wróbel, Grażyny Kubicy-Heller, Małgorzaty Szumnej, Macieja Urbanowskiego, Teresy Walas i Marty Wyki, moderowała Anna Pekaniec], „Nowa Dekada Krakowska” 2018, nr 2/3, s. 22-42.
- 4 Por. Magdalena Niedźwiedzka, *Bona. Zmierzch Jagiellonów*, Warszawa 2018; eadem, *Barbara Radziwiłłówna*, Warszawa 2019; Janina Lesiak, *Ja, Bona*, Warszawa 2018.
- 5 Por. Iwona Kienzler, *Maria Konopnicka. Rozwydrzona bezbożnica*, Warszawa 2014.

dwudziestolecia międzywojennego – Hanka Ordonówna czy Tamara Łempicka⁶.

Olga Szmidt zwraca uwagę na inną jeszcze, istotną funkcję biografistki. Jak zauważa,

[w]ażny nurt we współczesnej polskiej biografii wyznaczają projekty, których celem jest przywrócenie do zbiorowej pamięci postaci nieobecnych. Takich, które z tajemniczych powodów zniknęły z niej po latach świetności, ale także takich (i to zadanie trudniejsze), które nigdy nie doczekały się dostatecznej uwagi ze strony świata. Biografistki (bo o nich tu przede wszystkim mowa) „czeszą historię pod włos”, nie godzą się na rządzące nią reguły⁷.

Z tekstu wynika, że Szmidt wiąże tę funkcję głównie z działalnością autorek biografii reportażowych, takich jak Angelika Kuźniak czy Małgorzata Czyńska. Jednak podobną rolę może także odgrywać, jak będę się starała udowodnić, biografia beletryzowana – choćby ze względu na fakt, że jej autorzy częściej wybierają bohaterów z odległych epok. Nieobecne lub zapomniane postacie historyczne, o których pisze krakowska antropolożka kultury, to najczęściej kobiety – działaczki społeczne, propagatorki prawa kobiet do edukacji i pracy zawodowej, a także wyraziste osobowości, bulwersujące opinię publiczną zarówno swoimi wypowiedziami, jak i stylem życia. Łączy je to, że zabrakło dla nich miejsca w szkolnych podręcznikach historii, w których – jak stwierdza Anna Kowalczyk, autorka książki *Brakująca połowa dziejów. Krótka historia kobiet na ziemiach polskich*, odnosząc się do badań przeprowadzonych przez Edytę Głowacką-Sobiech, Iwonę Chmurę-Rutkowską i Izabelę Skórzyńską, kobiety albo się pomija, albo też przedstawia przede wszystkim w relacji do mężczyzn: jako ich córki, matki, żony, kochanki czy też muzy znanych artystów⁸.

Książka Kowalczyk w krótki i przystępny sposób prezentuje dokonania kobiet w takich kluczowych dziedzinach, jak wojna i polityka, ale także religia, edukacja czy praca. W założeniu autorki stanowi ona część projektu przypominania kobiecych postaci, na który składają się również działania podejmowane już od kilku lat przez aktywistki i lokalne działaczki, niestrudzenie zgłębiające historię kobiet w swoich

6 Katarzyna Droga, *Hanka. Pierwsza powieść o Ordonównie*, Kraków 2019; Grzegorz Musiał, *Ja, Tamara. Powieść o Tamarze Łempickiej*, Poznań 2020.

7 Olga Szmidt, *Biografistki*, „Tygodnik Powszechny”, <http://bit.ly/reprojektowanie12>.

8 Por. Anna Kowalczyk, *Brakująca połowa dziejów. Krótka historia kobiet na ziemiach polskich*, Warszawa 2018, s. 370.

społecznościach – twórczynie tak zwanych szlaków kobiet, a także inicjatorki nadawania nowym ulicom imion żeńskich patronek⁹. Ten sam cel – przypomnienie kobiety niezależnej, nowoczesnej, niemieszczącej się w ramach obowiązującego w jej czasach wzorca kobiecości – przyświecał Marcie Sztokfisz, autorce książki *Pani od obiadów. Lucyna Ćwierczakiewiczowa. Historia życia*, którą chciałabym uczynić przedmiotem analizy w niniejszym tekście.

Biografię autorstwa Marty Sztokfisz chciałabym potraktować nie tylko jako tekst, którego celem jest upowszechnienie wiedzy o pojedynczej postaci kobiecej, ale także jako szczególnego rodzaju działanie nastawione na ewolucyjną zmianę. Chciałabym się tutaj odwołać do sformułowanej przez Brunona Latoura w tekście *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)* koncepcji projektowania (*to design*), w której pojawia się taki właśnie (ewolucyjny, a nie rewolucyjny) charakter działania i, w konsekwencji, zmian przez to działanie wywołanych¹⁰. Jak będę się starała udowodnić, możliwe jest takie odczytanie książki Sztokfisz, w którego ramach biografia staje się praktyką etyczną, nie tylko obliczoną na oddanie sprawiedliwości samej Lucynie Ćwierczakiewiczowej, ale mającą także potencjał wywołania szerszych zmian świadomości historycznej czytelników i czytelniczek. Sposób prowadzenia przez Sztokfisz narracji historycznej, a zwłaszcza konstrukcja postaci Ćwierczakiewiczowej, w moim przekonaniu wskazują na to, że ma tutaj miejsce próba (*re*)projektowania (*re-design*) sposobu myślenia odbiorców o historii i jej głównych aktorach. Stosuję tutaj termin (*re*)projektowanie, gdyż chodzi, zgodnie z założeniem Latoura, o zmiany o charakterze ewolucyjnym, a więc stopniowe przekształcanie takiej wizji polskiej historii, w której dominują wydarzenia o charakterze militarnym i politycznym, a ich głównymi aktorami są mężczyźni, choćby poprzez przypominanie, że w tych kluczowych ze względów politycznych wydarzeniach miały swój udział również kobiety. Jednym z pięciu aspektów projektowania, na które zwraca uwagę Latour, są szczegóły¹¹. Analizując biografię autorstwa Sztokfisz, zwrócę zatem uwagę głównie na to, jaki wpływ na sposób prezentowania bohaterki

9 Por. ibidem, s. 368.

10 Por. Bruno Latour, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, <http://bit.ly/reprojektowanieO6>, s. 3.

11 Por. ibidem.

mają konkretne elementy tej biografii, takie jak tytuł, kompozycja, decyzja o (nie)umieszczeniu w narracji biograficznej któregoś z etapów lub aspektów jej życia, a także na to, jaki sposób rozumienia roli kobiet w historii może wynikać z określonych decyzji autorki.

Lucyna Ćwierczakiewiczowa, choć nie została wymieniona w przywoływanym artykule Szmidt, doskonale wpisuje się w profil bohaterek biografii, do którego odnosi się publicystka – kobiet zapomnianych, choć zasłużonych. Ze względu na fakt, że napisała ona jedną z najbardziej popularnych książek kucharskich, które powstały w drugiej połowie XIX wieku – *365 obiadów za 5 złotych* – a jej przepisy do dziś pozostały w obiegu, powielane przez blogerów i uczestników telewizyjnych programów kulinarnych, najczęściej kojarzona bywa właśnie jako „narodowa kucharka”. Tymczasem Ćwierczakiewiczowa była także publicystką „Bluszczu”, ilustrowanego tygodnika dla kobiet, w którym przez dwadzieścia dziewięć lat redagowała dodatek o modzie i dział gospodarski¹². Prowadziła także szeroko zakrojoną działalność społeczną i patriotyczną¹³. Sztokfisz, choć odnosi się do wszystkich wymienionych rodzajów działalności historycznej Ćwierczakiewiczowej, przedstawiając fabularyzowaną wersję jej życia eksponuje przede wszystkim działalność publicystyczną. Postać przez nią wykreowana jest, jak postaram się pokazać, przede wszystkim kobietą sukcesu, która w swoich książkach i artykułach zaprojektowała nowy wzorzec, przeznaczony dla reprezentantek ówczesnego mieszczaństwa i ziemiaństwa: kobiety zaradnej, posiadającej praktyczne umiejętności, w razie konieczności podejmującej pracę zarobkową.

Konstruowanie takiego wizerunku tytułowej postaci biografka rozpoczyna już od tytułu – „pani od obiadów” nie jest niczyją żoną ani córką, ale przede wszystkim autorką swojej najbardziej znanej książki, czyli *365 obiadów za 5 złotych*. Warto zwrócić na to uwagę, gdyż również w najnowszej biografistyce zdarza się, że kobieca bohaterka występuje w tytule jako żona, córka czy muza jakiegoś, najczęściej bardziej od niej rozpoznawalnego, mężczyzny – i to niezależnie od jej osobistych zasług. Na przykład Aleksandra Piłsudska z domu Szczerbińska, działaczka Polskiej Partii Socjalistycznej, kurierka materiałów wybuchowych,

12 Por. Jerzy Franke, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999, s. 104–115.

13 Izabela Wodzińska, *Lucyna Ćwierczakiewiczowa. Kobieta niekonwencjonalna*, Warszawa 2014.

działaczka społeczna, a zarazem druga żona Józefa Piłsudskiego, stała się „kobietą, którą pokochał marszałek”¹⁴. Tymczasem Sztokfisz, konsekwentnie i od tytułu począwszy, tworzy postać niezależną, rozpoznawalną ze względu na jej własne osiągnięcia.

Równie istotna jak tytuł bywa najczęściej kompozycja książki, zwłaszcza ten moment z życia bohatera, który otwiera narrację biograficzną, a tym samym z dużym prawdopodobieństwem determinuje jego odbiór przez czytelnika. W wypadku przywołanej wyżej biografii Szczerbińskiej tym otwierającym zdarzeniem jest napad na rosyjski pociąg pocztowy pod Bezdanami w 1908 roku, który miał na celu zdobycie środków na działalność niepodległościową. Katarzyna Droga wpisuje w ten sposób bohaterkę w mocno utrwalony w polskiej kulturze wzorec bohatera narodowego, którego działania na rzecz ojczyzny polegają na walce zbrojnej, a w czasie, gdy nie ma takiej możliwości – na działalności konspiracyjnej. O tym, że sama decyzja o napisaniu biografii kobiety niezależnej i krytycznej w stosunku do obowiązującego w jej czasach wzorca kobiecości nie musi wcale oznaczać wykreowania wizerunku emancypantki, dobitnie świadczy książka Marii Nurowskiej *Pamiętnik znaleziony w Katyniu*¹⁵. Jej główną bohaterką jest Janina Lewandowska, pilotka szybowców i samolotów, która zanim odkryła lotniczą pasję, występowała na scenie kabaretowej, a w czasie wojny trafiła do obozu jenieckiego w Kozielsku, córka generała Józefa Dowbor-Muśnickiego. Powieść otwiera scena, w której mąż bohaterki już wiele lat po wojnie otrzymuje jej pamiętnik, rzekomo znaleziony w Katyniu. Lewandowska funkcjonuje w narracji biograficznej właściwie wyłącznie jako autorka prowadzonych w obozie zapisków, stąd też wyeksponowane zostały właśnie jej wojenne losy, natomiast burzliwa młodość – występy w kabarecie wbrew woli ojca czy skok spadochronowy z wysokości pięciu kilometrów, który wykonała jako pierwsza kobieta w Europie – pojawia się tylko w retrospekcjach. Lewandowska zostaje tym samym wpisana w drugi, równie silny paradygmat polskiej kultury pamięci, jakim jest rola męczennika sprawy narodowej.

Sztokfisz zdecydowała się natomiast przedstawić bohaterkę w pierwszym rozdziale swojej książki taką, jaką wedle wszelkiego prawdopodobieństwa była w czasach swojej największej popularności, przypadającej na lata

14 Por. Katarzyna Droga, *Kobieta, którą pokochał marszałek. Opowieść o Oli Piłsudskiej*, Kraków 2018.

15 Por. Maria Nurowska, *Pamiętnik znaleziony w Katyniu*, Warszawa 2018.

sześćdziesiąte XIX wieku, tuż po powstaniu styczniowym. Sztokfisz naszkicowała przy tym portret Ćwierczakiewiczowej w dość typowych, powtarzalnych okolicznościach – podczas balu dobroczynnego:

Warszawski karnawał 1866 roku w pełnym rozkwicie. Na dobroczynnym balu w Resursie Kupieckiej przy placu Resursy 26 [...] ścisk i gwar. Pary tańczą walca, polkę, kontredansa... Lucyna Ćwierczakiewiczowa, królowa polskiej kuchni, nie zabawi tu długo. [...] Tydzień później spotkać ją można w Resursie Obywatelskiej przy Krakowskim Przedmieściu 58, gdzie zbiera się elita Warszawy. W wielkiej sali tłok, krąży ze dwa tysiące osób. Kobiety wydają fortunę, by się tutaj pokazać, niektóre za równowartość ośmiu rocznych pensji urzędnika średniego szczebla (archiwista generalny zarabia 600 rubli, ekspedytor generalny – 450, kasjer główny – 1000) sprowadzają kreacje z Paryża. Błyszczą stroje przetykane złotem, lśnią klejnoty w kolczykach, naszyjnikach i diademach.

– Piękne brylanty, jeszcze kto pomyśli, że prawdziwe – Lucyna podkpiwa z jednej z dam.

Tylko z biedy nie robi sobie żartów. Trzy kopiejki płacą zapracowani rodzice za jeden dzień opieki nad dzieckiem w „Ochronie przychodniej”. Bezrobotni szukający pracy mogą oddać dziecko bezpłatnie – i to jest połowa trafiających tam podopiecznych. Nic dziwnego, że Warszawskie Towarzystwo Dobroczynne [...] ma problemy z bilansem.

Tymczasem na balu przy Krakowskim Przedmieściu 58, w okazałym nowocześniejszym budynku, wszyscy tańczący mężczyźni mają białe rękawiczki – przecież nie dotyka się kobiety nagą dłonią. Dochód z balu zostanie przekazany Warszawskiemu Towarzystwu Dobroczynnemu¹⁶.

Bohaterki tej sceny, eleganckie warszawianki, które za równowartość ośmiu rocznych pensji statystycznego urzędnika kupują sobie suknie, a na balu dobroczynnym występują obwieszone drogą biżuterią, pojawiają się tu przede wszystkim w roli tła, na którym tym lepiej wypada Ćwierczakiewiczowa, utrzymująca się z własnej pracy. Żadna z nich nie zostaje wymieniona z nazwiska i z żadną bohaterka nie wchodzi w dialog. Informacje o opłatach ponoszonych przez robotników – osoby, na rzecz których zorganizowano bal – za opiekę nad dziećmi, zestawione w tej scenie z bajońskimi cenami balowych kreacji, pozwalają czytelnikowi uznać uczestniczki balu za osoby rozrzutne, które zdecydowanie bardziej niż pomocą potrzebującym interesują się własnym sukcesem

16 Marta Sztokfisz, *Pani od obiadów. Lucyna Ćwierczakiewiczowa. Historia życia*, Kraków 2018, s. 9–10.

towarzyskim. Pogarda, jaką okazuje im Ćwierczakiewiczowa, pozwala biografce tym łatwiej przedstawić ją, na zasadzie kontrastu, jako osobę oszczędną i społecznie wrażliwą. Elementem tła są też wplecione w narrację biograficzną ogólne informacje z zakresu obyczajowości, dotyczące na przykład modnych w latach sześćdziesiątych XIX wieku tańców, a także obowiązku noszenia rękawiczek przez mężczyzn.

Informacje o tym, kim jest i jak była postrzegana w tym środowisku Ćwierczakiewiczowa, pojawiają się w narracji odautorskiej. To biografka informuje czytelnika o tym, że Lucyna

ma trzydzieści dziewięć lat, widoczną już nadwagę, metr pięćdziesiąt wzrostu i siłę olbrzyma. A jednak to ona, a nie warszawskie piękności, nadaje ton życiu stolicy, budząc sprzeczne emocje¹⁷.

Na dowód tego, że jej bohaterka, mimo zaangażowania w działalność charytatywną, nie była powszechnie lubiana, biografka przytacza kilka anonimowych, wyrwanych z kontekstu wypowiedzi: „Niektórzy mówią o niej z przekąsem: Panoszy się na mieście jak pawie pióro w kapeluszu”. Zawistni, nie mogąc jej darować sukcesu finansowego, który osiągnęła dzięki książkom kucharskim i wyprzedzającej czasy autopromocji, szepczą: „Jest jak rtęć, wszędzie się wciśnie”¹⁸.

Warto zauważyć, że osoby, którym pomagała Ćwierczakiewiczowa – czy to bezrobotni, czy więźniowie Cytadeli warszawskiej, czy studenci – również pojawiają się w narracji biograficznej w roli niezindywidualizowanej zbiorowości. Sztokfisz nie tylko nie pozwala, by wątek działań bohaterki na rzecz powstańców styczniowych zdominował narrację biograficzną (jak stało się to we wspomnianym przypadku pobytu Janiny Lewandowskiej w obozie w Kozielsku), ale też bardzo zdawkowo odnosi się w narracji odautorskiej do działalności charytatywnej bohaterki. W rozdziale o powstaniu styczniowym wspomina, że Ćwierczakiewiczowa systematycznie „[o]rganizuje pomoc dla rodzin prześladowanych, opiekuje się więźniami politycznymi i ich dziećmi”¹⁹. Wymienieni przez biografkę więźniowie polityczni to zapewne powstańcy. Choć biografka w innym miejscu wspomina, że Ćwierczakiewiczowa była działaczką „piątek”, tajnej organizacji patriotycznej, trudno się na podstawie jej książki zorientować, na czym właściwie ta działalność polegała.

17 Ibidem, s. 11.

18 Ibidem.

19 Ibidem, s. 195.

Opisuje ją natomiast dość szczegółowo, z podaniem nazwisk zarówno działaczek, jak i osób, którym one pomagały, Izabela Wodzińska, autorka naukowej biografii Ćwierczakiewiczowej. Nietrudno przy tym zauważyć, że obie biografie powstały z myślą o zupełnie innym gronie odbiorców. Różnią się także zasadniczo założenia obu autorek. Wodzińska jako główny cel pracy podaje „odejście od funkcjonujących jeszcze do dziś stereotypów przedstawiających Lucynę Ćwierczakiewiczową jako krzykliwą kucharkę i otyłą damę, bezceremonialnie łamiącą konwenanse”²⁰; podkreśla także jej zaangażowanie w działalność kobiecych organizacji patriotycznych oraz wspieranie przez nią pisarzy i artystów²¹. Choć Sztokfisz nie zdecydowała się na tak otwarte sformułowanie założeń swojej pracy, jak to zrobiła Wodzińska, z pewnością nie chodziło jej o odejście od stereotypowego wizerunku Ćwierczakiewiczowej. Powtarzane od lat anegdota o autorce poradników prowadzenia gospodarstwa domowego, która, nie zastawszy gospodyni, podpisuje się palcem na zakurzonej klapie fortepianu, stanowią istotną część biograficznej narracji. Jednocześnie Sztokfisz kreśli wizerunek kobiety, która – choć na co dzień żyje w zgodzie z ograniczeniami narzucanymi kobietom jej sfery, związanymi choćby z funkcjonowaniem w przestrzeni publicznej – podejmując najważniejsze decyzje życiowe, kieruje się zawsze tym, co sama uważa za słuszne. Do rangi największego aktu odwagi urasta zatem rozwód z pierwszym mężem, Feliksem Staszewskim, za którego została wydana w wieku dziewiętnastu lat. I choć spotkał ją z tego powodu wieloletni ostracyzm towarzyski, właśnie to wydarzenie – pierwszą samodzielnie podjętą decyzję – Sztokfisz przedstawia jako punkt zwrotny w życiu bohaterki. Drugim celem biografki było przedstawienie Ćwierczakiewiczowej jako kobiety spełnionej i samodzielnej, która swój sukces zawdzięcza wyłącznie własnej pracy. Dlatego tak wiele miejsca poświęciła jej kolejnym przedsięwzięciom wydawniczym i czerpanym z nich zyskom. Ćwierczakiewiczowa w interpretacji Sztokfisz jest więc szczęśliwą żoną Stanisława Ćwierczakiewicza, partnera, którego sama sobie wybrała, a zarazem kobietą aktywną zawodowo i społecznie, która do podejmowania podobnej aktywności przekonuje w swoich tekstach inne kobiety.

Głównym kontekstem, w jakim Sztokfisz osadza wydarzenia z życia bohaterki, jest sytuacja kobiet w Królestwie Polskim w połowie XIX wieku

20 Izabela Wodzińska, op. cit., s. 159.

21 Por. ibidem.

i jej wpływ na codzienne funkcjonowanie reprezentantek klasy średniej, do której sama się zaliczała. Nieudane, zaaranżowane małżeństwo bohaterki staje się dla autorki okazją do tego, żeby zaprezentować czytelnikowi opresyjność ówczesnych oczekiwań społecznych wobec mężatek. Informacje o roli przypisywanej kobiecie w małżeństwie pojawiają się głównie w narracji odautorskiej – biografka posługuje się cytatami z dziewiętnastowiecznych poradników dla młodych panien, na przykład z *Poradnika dla młodych osób w świat wstępujących, ułożonego dla użytku tychże przez Wielkopolankę Wandy z Szymańskich Reichsteinowej* :

Feliks stale znika z domu. „To interesy” – mówi, wpadając na wieś, i narzeka, że żona nie wita go z radością jak żołnierza wracającego z frontu. Sam używa życia w stolicy, w domu zaś oczekuje, że Lucyna, jak powszechnie doradzano w tym czasie mężatkom, „z jego oczu wyczyta, co [on] myśli, czego pragnie. Na to potrzeba ze strony żony zaparcia się samej siebie, potrzeba tej tkliwej miłości, zdolnej do poświęcenia, do zapomnienia o sobie, o swoich osobistych potrzebach, o swoich pragnieniach, o swoich własnych wygodach”. Ona jednak nie potrafi pogodzić się z takimi wymaganiami – nawet dla dobra małżeństwa²².

Uważnego czytelnika może nieco zdziwić, że Sztokfisz cytuje w tym miejscu, nie bezpośrednio zresztą, lecz za portalem popularyzatorskim *Czas Emancypantek*²³, poradnik wydany w 1891 roku. Ćwierczakiewiczowa, która wyszła za mąż w roku 1845, z pewnością nie mogła przecież z tego wydania korzystać. Użyta w narracji biograficznej bezosobowa forma *doradzano* wskazuje jednak na to, że autorce nie chodziło o ten konkretny poradnik, ale raczej o przedstawienie czytelnikowi ówczesnych poglądów na rolę kobiety w małżeństwie. Utrzymywały się one w niezmienionej formie przez dziesięciolecia, po raz pierwszy wyartykułowane już w 1819 roku w najwcześniejszym wydaniu *Pamiętki po dobrej matce*

22 Marta Sztokfisz, op. cit., s. 72.

23 *Czas Emancypantek* to strona internetowa poświęcona różnym aspektom życia kobiet w drugiej połowie XIX wieku (a więc w czasie, na który przypadało dorosłe życie Lucyny Ćwierczakiewiczowej). Znaleźć tu można fragmenty różnego rodzaju materiałów źródłowych: pamiętników, poradników, artykułów prasowych itd. z lat 1863–1905. Zgromadzone materiały zostały podzielone na kategorie tematyczne, takie jak [Kobieta] „w rodzinie”, „w salonie” czy „w społeczeństwie”. Celem twórców jest popularyzacja wśród laików wiedzy o realiach życia codziennego ówczesnych kobiet, dlatego każdy zbiór cytatów poprzedza krótkie wprowadzenie, w którym znajdują się podstawowe informacje dotyczące danego aspektu życia w XIX wieku.

Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Cytowana scena pełni w narracji biograficznej dwie funkcje. Po pierwsze uzmysławia czytelnikowi niemal niemożliwy do naruszenia w połowie XIX wieku podział na dwie sfery. W tej wewnętrznej, domowej, miały spełniać się kobiety, natomiast zewnętrzna pozostawała dostępna tylko dla mężczyzn. Widać także niekwestionowaną zasadę rządzącą wtedy życiem rodzinnym, zgodnie z którą to potrzeby męża powinny znajdować się na pierwszym miejscu. Po drugie scena ta przyczynia się do wykreowania wizerunku bohaterki jako osoby, która już we wczesnej młodości nie godziła się z oczekiwaniami narzucanymi jej jako żonie, a w wieku dojrzałym jawnie polemizowała z cytowanymi w tej scenie poglądami w artykułach, publikowanych między innymi w *Kolędzie dla gospodyń*.

Sztokfisz tak prowadzi narrację biograficzną, by winą za rozpad pierwszego związku Ćwierczakiewiczowej jednoznacznie obarczyć Staszewskiego. Bohaterka biografii została natomiast przedstawiona jako osoba, która – mimo lekceważącego traktowania ze strony męża – wywiązuje się z małżeńskich obowiązków: uczy się prowadzenia gospodarstwa od sąsiadek i przygotowuje na narodziny dziecka. Tymczasem mąż podczas wspomnianych w cytowanym fragmencie wyjazdów do Warszawy, rzekomo w interesach, wielokrotnie ją zdradza. Ta część narracji biograficznej nie znajduje jednoznacznego potwierdzenia w źródłach – choćby Wodzińska zauważa, że o małżeństwie Lucyny ze Staszewskim można znaleźć niewiele informacji, dlatego o przyczynach rozpadu tego związku można dzisiaj jedynie spekulować, powołując się na zasady udzielania rozwodów w ówczesnym Kościele ewangelicko-reformowanym²⁴ (Lucyna pochodziła z rodziny protestanckiej). Autorka biografii naukowej wykazuje w tym miejscu typową dla tego rodzaju publikacji ostrożność. Wobec braku jednoznacznej informacji o zdradach Staszewskiego w źródłach, nie przypisuje mu całej winy, sugeruje jedynie, że pewien wpływ na niepowodzenie związku mogło mieć również ówczesne niepraktyczne wzorce wychowania dziewcząt, które przekazano również i samej Lucynie²⁵. Tymczasem Sztokfisz potrzebuje przypisać całą winę Staszewskiemu, żeby usprawiedliwić w oczach czytelnika decyzję jego żony o rozwodzie i zjednać dla niej sympatię odbiorcy. Od tego

24 Por. Izabela Wodzińska, op. cit., s. 24.

25 Por. ibidem.

momentu bohaterka będzie już występować wyłącznie w wyznaczonej jej przez biografkę roli – kobiety samodzielnej, niezależnej, świadomej własnej wartości. Taką mogła się stać dopiero ze Stanisławem Ćwierczakiewiczem, w związku opartym na wzajemnej miłości i szacunku – taki też model małżeństwa propagowała w swoich wydawnictwach.

Sztokfis� rzadko odwołuje się w narracji biograficznej do publikacji naukowych, wyraźnie preferując dzieła swojej bohaterki oraz książki wspomnieniowe i eseistyczne, jak choćby *Wspomnienia o Warszawie* Ignacego Balińskiego²⁶, a także artykuły z ówczesnej prasy. To z nich przede wszystkim czerpie informacje na temat realiów warszawskiego życia Lucyny u boku drugiego męża – poczynając od koloru liberii dorożkarzy, a kończąc na wyglądzie Alej Ujazdowskich w czasach, gdy Ćwierczakiewiczowie przejeżdżali tamtędy w drodze do parku Dolinka Szwajcarska, popularnego miejsca niedzielnego wypoczynku warszawiaków. Warto przy tym zaznaczyć, że biografka nie tylko wymienia, pod jakim adresem znajdował się czyjś dom czy restauracja, ale także wyjaśnia czytelnikowi ograniczenia związane z funkcjonowaniem kobiet w sferze publicznej, jak choćby brak możliwości jadać poza domem (do lat osiemdziesiątych XIX wieku)²⁷.

Biografka buduje w ten sposób wizerunek bohaterki, która na co dzień musiała przestrzegać ograniczeń nakładanych na kobiety z jej sfery – nie tylko ze względu na konieczność zachowania wiarygodności jako publicystka „Bluszczu”, pisma konserwatywnego, promującego ideał kobiety, która spełnia się w sferze domowej, ale także na własną reputację.

Elementem budowania wizerunku bohaterki jako osoby, która doskonale wie, co jej, jako mieszczance i jako żonie, wypada, jest też sposób, w jaki zostały przedstawione okoliczności wydania przez bohaterkę pierwszego poradnika kulinarnego – *Jedynych praktycznych przepisów wszelkich zapasów spiżarnianych oraz pieczenia ciast*. Bohaterka biografii Sztokfis� nie wychodzi sama z podobną inicjatywą. To Jan Epstein, warszawski bankier i przedsiębiorca, a zarazem częsty gość u Ćwierczakiewiczów, podsuwa pani domu ten pomysł po uprzednim skosztowaniu dań z jej kuchni:

26 Por. Ignacy Baliński, *Wspomnienia o Warszawie*, Warszawa 1987. Inne tego typu publikacje, do których odwołuje się Marta Sztokfis�, to *Warszawa wczorajsza* Wiktora Gomułickiego czy *Młodość* wydawcy Jana Gebethnera.

27 Por. Marta Sztokfis�, op. cit., s. 109.

Szczęśliwa młoda mężatka powiększa kapitał znajomości, zaprasza na obiady ludzi ciekawych, wysoko stojących w hierarchii społecznej. [...] Wśród gości można spotkać Jana Epsteina, bogatego warszawskiego przedsiębiorcę, bankiera i filantropa. Starszy od gospodyni o dwadzieścia dwa lata, należy do tej samej co ona parafii ewangelicko-reformowanej. Mają wspólne zainteresowania.

– Jeśli raz w tygodniu nie pójde do teatru albo koncert przegapię, to jakbym w niechlujstwo popadał. *Traviatę* Verdiego państwo widzieli? – Dopytuje Epstein.

– Tutaj dali tej operze tytuł *Violetta*. Nie pojmuję dlaczego – dziwi się Lucyna.

– Tak, to istotnie niedorzeczne. *Damę kameliową* Dumasa, na której opiera się libretto, zna pół Warszawy. [...]

Przy stole, na którym królują świeżo przygotowane ryby zimne i gorące, Lucyna zabawia gości opowieścią o podanym przed chwilą kawiorze z jesiotra.

– Piękny był okaz, złowiony w Wiśle – wyjaśnia z dumą.

Zadowolony z biesiady Jan Epstein radzi jej wtedy:

– Pani masz prawo uważać się za artystkę, której sceną jest kuchnia, a utworem te frykasy, którymi nas raczysz. Trudnej sztuki gotowania i gospodarowania powinny nauczyć się inne niewiasty. Wtedy i nam, mężczyznom, będzie się żyło lepiej. [...]

I tak od słowa do słowa, przy kawie, likierach i cukrach podawanych w salonie rodzi się pomysł, by pani domu napisała poradnik dla kobiet chcących zdrowo prowadzić kuchnię, przechowywać na zimę skarby sadów, pól i lasów, przyrządzać domowe wódki, likiery i nalewki²⁸.

Nie jest kwestią przypadku, że rozmowa o wydaniu przez panią domu zebranych przepisów toczy się w salonie, a poprzedza ją zwyczajowa konwersacja o ulubionych rozrywkach ówczesnego mieszczaństwa, czyli operze i teatrze. Ćwierczakiewiczowa Marty Sztokfisz jako młoda mężatka zamierza w tym okresie, zgodnie z ideałem mieszczańskiej rodziny, spełniać się w roli matki – czego, zgodnie z utrzymującym się w jej sferze społecznej aż do końca XIX wieku poglądem, nie da się połączyć z pracą zawodową²⁹. Stąd bohaterka początkowo traktuje swoje nowe zajęcie – publikowanie porad kulinarnych – jako sposób spędzania wolnego czasu. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt, że

28 Ibidem, s. 115–116.

29 Por. Alicja Urbanik-Kopeć, *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa 2018, s. 66–74. Ideał ten dotyczył wyłącznie wykształconych reprezentantek klasy średniej, dla których praca zawodowa stanowiła przywilej, a nie wynikała z ekonomicznej konieczności, jak działo się to w wypadku robotnic fabrycznych.

propozycja Epsteina dotyczy książki, w której Ćwierczakiewiczowa może wykorzystać swoje doświadczenia związane z prowadzeniem gospodarstwa domowego. Pozwoli jej to również służyć pomocą innym kobietom, które – podobnie jak ona – chcą stworzyć mężowi przytulny dom. Przedstawienie decyzji bohaterki o opublikowaniu pierwszej książki jako efektu namowy osoby, która wcześniej gościła w jej domu i miała okazję skosztować dań z jej kuchni, służy tutaj przede wszystkim uzasadnieniu decyzji, która wymagała od niej dużo odwagi, ale też umacnia jej wizerunek słynnej w Warszawie kucharki.

Bohaterka książki Sztokfisz nie tworzy przepisów od podstaw. Przygotowując kolejne wydania swojej najśłynniejszej książki, modyfikuje receptury odziedziczone po matce oraz znalezione w starszych publikacjach. Biografka przedstawia ją jako prawdziwą kulinarną eksperymentatorkę, która unowocześnione wersje starszych przepisów zawsze doświadczalnie sprawdza, skrupulatnie notując obserwacje dotyczące optymalnych proporcji i czasu gotowania³⁰. Ćwierczakiewiczowa Marty Sztokfisz znakomicie wpisuje się zatem w sformułowany przez Ewę Ihnatowicz profil autora (czy może częściej: autorki) pozytywistycznych poradników kulinarnych. We własnej dziedzinie wykazuje się kompetencją, wiarygodnością i rzetelnością (może ręczyć za skuteczność przepisów, które sama wypróbowała), a w swoich poradach opiera się na zdobyczach naukowych³¹. Nie tylko proponuje nowinki kulinarne, ale także prezentuje nowoczesny sprzęt gospodarstwa domowego, popularyzuje również wiedzę techniczną i chemiczną³².

Zmianę sposobu myślenia o gotowaniu (i innych zajęciach związanych z prowadzeniem gospodarstwa domowego) Sztokfisz przedstawia jako część szerszego projektu Ćwierczakiewiczowej, który polegał na (re)projektowaniu obowiązującego w jej klasie społecznej wzorca kobiecości. (Re)projektowanie, zgodnie z koncepcją Latoura, jest działaniem polegającym na przekształcaniu tego, co zastane³³ – jakiejś kwestii, zagadnienia, a w tym przypadku: rozpowszechnionego w społeczeństwie zbioru wyobrażeń o tym, kim powinna być kobieta z klasy średniej. Celem projektowanej przez bohaterkę biografii Sztokfisz zmiany było

30 Por. Marta Sztokfisz, op. cit., s. 140.

31 Por. Ewa Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995, s. 119.

32 Por. Marta Sztokfisz, op. cit., s. 181.

33 Por. Bruno Latour, op. cit., s. 5.

takie przekształcenie obowiązującego wzorca kobiecości, by okazał się on bardziej adekwatny do wyzwań, przed jakimi stawały kobiety w drugiej połowie XIX wieku. Ćwierczakiewiczowa postulowała przede wszystkim osobiste zaangażowanie pani domu w praktyczne zajęcia gospodarcze, takie jak gotowanie czy utrzymanie porządku; doradzała też, by czynności tradycyjnie wykonywane przez kobiety, takie jak haftowanie czy koronczarstwo, przestały być jedynie wypełniającą czas wolny rozrywką, a stały się zajęciem zarobkowym:

W jej [Ćwierczakiewiczowej] poradnictwie czynności kobiet splatają się, tworząc wzór „rządnej gospodyni” – mądrej pani domu. Model życia odchodzący choćby w części od cierpiętniczych wzorców nakazywanych od 1819 przez Klementynę z Tańskich Hoffmanową coraz bardziej pociąga damy z towarzystwa, znające realia życia mieszczańki i ziemianki. Te przedsiębiorcze niewiasty na targach przemysłowych wystawią własne wyroby, na wzór paryskiej Światowej Wystawy Przemysłowej w 1855 roku³⁴.

Kobieta nowoczesna według Ćwierczakiewiczowej powinna być praktyczna i zaradna, w żadnym wypadku nie może pozostawiać prowadzenia domu służbie, a w razie konieczności potrafi nawet zarobić na własne utrzymanie. Instrukcje zakładania biznesu – na przykład hodowli jedwabników – można było znaleźć w przygotowywanym przez bohaterkę co roku kalendarzu – *Kolędzie dla gospodyń*.

Sztokfisz przedstawia zmianę postrzegania roli kobiet przez bohaterkę jako wieloletni proces, nie zaś – rewolucję. Ćwierczakiewiczowa, choć podziela pogląd przedstawicielek własnego pokolenia, jak choćby Narcyzy Żmichowskiej, że droga do poprawy losu kobiet wiedzie przede wszystkim przez aktywność zawodową³⁵, swoim czytelnikom zaleca tę drogę, którą sama wybrała – pracę w domu, taką, która nie narażała na zbyt częsty kontakt ze światem zewnętrznym, uważanym za miejsce niebezpieczne dla kobiet z jej sfery. Na to, że bohaterka odważyła się postulować zmiany w sposobie funkcjonowania kobiet w społeczeństwie,łożył się szereg czynników. Jednymi z ważniejszych były trudna sytuacja ekonomiczna w Królestwie Polskim po powstaniu styczniowym i konieczność podjęcia pracy przez wiele kobiet zupełnie do tego nieprzygotowanych, ale też sukces finansowy własnych publikacji

34 Marta Sztokfisz, op. cit., s. 106–107.

35 Por. Alicja Urbanik-Kopeć, op. cit., s. 17.

bohaterki biografii. Od rewolucyjnych deklaracji Ćwierczakiewiczowa przedstawiona przez Sztokfisz woli praktykę – choćby publikowanie sprawozdań z wystaw, na których kobiety sprzedają swoje wyroby.

Sztokfisz kreuje więc taki portret Ćwierczakiewiczowej, wedle którego kobieta ta, impulsywna i złośliwa niekiedy, jeśli chodzi o wytykanie cudzych wad, okazuje się zarazem ostrożna w formułowaniu własnych poglądów, a wyniesionych z domu rodzinnego przekonań o roli mężatki pozbywa się powoli i stopniowo. Zgadza się to niewątpliwie z historyczną prawdą o Ćwierczakiewiczowej i wpływa pozytywnie na wiarygodność postaci w oczach czytelnika – wszak kobieta, która przez większość życia była żoną i (przybraną) matką, skupioną na prowadzeniu szczęśliwego domu, stanowiłaby marną kandydatkę na rewolucjonistkę. Niezmieniony pozostał na przykład jej, charakterystyczny dla ówczesnej inteligencji miejskiej i zubożałego ziemiaństwa, protekcyjny stosunek do robotnic, służby i ludności wiejskiej³⁶. Uwidacznia się on między innymi w tym fragmencie narracji biograficznej, który odnosi się do wygłaszanych przez bohaterkę prelekcji o higienie:

W Lublinie [Ćwierczakiewiczowa] wygłasza serię wykładów o zaletach zażywania kąpieli. W porównaniu z Warszawą miasto wydaje się zacofane, więc nawołuje:

– Higiena jest ważna, bo z brudu lęgną się choroby. Włosy lepiej jest dobrze wymyć i spłukać wodą z octem – powtarza na takich spotkaniach – a nie natłuszczać je i pudrować. Lud musicie nauczać, że kołtun to siedlisko zarazków. Niech nie wierzą zabobonom! Jeszcze nikt nie umarł od obcięcia kołtuna, za to ileż choruje, bo go nie obcina – przekonuje słuchaczki³⁷.

Słuchaczki, o których tutaj mowa, to – naturalnie – kobiety z tej samej klasy społecznej, z której pochodziła sama bohaterka. Ćwierczakiewiczowa do ludu nigdy nie zwracała się bezpośrednio – kobiety wiejskie, służące czy robotnice nie należały do grona adresatek formułowanego przez nią projektu nowoczesnej kobiecości, mogły być co najwyżej przedmiotem troski ze strony jej słuchaczek.

Pani od obiadów jest udaną próbą połączenia rozrywkowej funkcji biografii beletryzowanej z praktyką przywracania zbiorowej pamięci postaci ważnych, ale dotychczas nieobecnych. Lucyna Ćwierczakiewiczowa w biografii Sztokfisz została przedstawiona przede wszystkim jako

³⁶ Por. ibidem, s. 28.

³⁷ Marta Sztokfisz, op. cit., s. 289.

kobieta coraz bardziej niezależna i zaradna, a zarazem w swoich książkach i artykułach konsekwentnie postulująca stopniowe przekształcanie obowiązującego od czasów jej młodości zespołu oczekiwań wobec kobiet. Wykreowany przez siebie wzorzec kobiety nowoczesnej – szczęśliwej mężatki, tworzącej związek oparty na wzajemnej miłości i zaufaniu, rządnej gospodyni i kobiety przedsiębiorczej – bohaterka zrealizowała we własnym życiu, by następnie przekonywać do tego samego reprezentantki swojej klasy społecznej. Trzeba przy tym zaznaczyć, że żadna z kobiet, do których adresowała swój program Ćwierczakiewiczowa, nie znajduje się w gronie bohaterek książki Sztokfisz – potencjalne czytelniczki poradników pojawiają się w scenie balu w Resursie Obywatelskiej jedynie w roli tła. Nie są też nimi osoby, którym Ćwierczakiewiczowa pomagała w ramach działalności charytatywnej – powstańcy, bezrobotni czy studenci. Jest to, jak już wspominałam, celowy wybór biografki – zależało jej bowiem na wykreowaniu bohaterki, która świadomie wykracza poza tradycyjnie przypisywaną kobietom działalność opiekuńczą, stopniowo podejmując się zadań, które zwykle wykonywali mężczyźni, takich jak choćby prelekcje o higienie.

Wiele uwagi biografka poświęca relacji bohaterki z mężem i ich wspólnej codzienności – spacerom w Dolince Szwajcarskiej i czterodaniowym obiadom, a także rozmowom o kolejnych przedsięwzięciach Lucyny. Dowartościowanie codzienności sprawia, że książka Sztokfisz przynosi czytelnikowi szereg informacji składających się na dziewiętnastowieczne realia, takich jak skład rozdawanej najuboższym zupy rumfordzkiej czy wystrój mieszczańskiego salonu. Jednocześnie postać wykreowana przez Sztokfisz na żadnym etapie życia nie jest tylko żoną swojego męża, wręcz przeciwnie – to on został przedstawiony jako jej życzliwy doradca, a czasem również krytyk jej działań, gdy pozwalała sobie na zbytnią szczerość w stosunku do otoczenia. Jej aktywność nie funkcjonuje zatem w stworzonej przez Sztokfisz biografii jako dopełnienie działalności jakiegoś bardziej od Ćwierczakiewiczowej rozpoznawalnego mężczyzny – a taka jest choćby relacja Józefa i Oli Piłsudskich w przywoływanej już tutaj biografii autorstwa Katarzyny Drogi. Sposób, w jaki została przedstawiona bohaterka biografii pióra Sztokfisz, nie został także podporządkowany obowiązującym w polskiej kulturze pamięci paradygmatom, takim jak rola narodowej bohaterki lub męczennicy sprawy narodowej, co niewątpliwie spotkało bohaterkę powieści Marii Nurowskiej. Dzięki wszystkim tym zabiegom

Ćwierczakiewiczowa występuje w biografii Sztokfisz jako osoba warta uwagi ze względu na swoje własne działania, a nie na przykład najbardziej znane wydarzenia polityczne tego okresu, jak choćby powstanie styczniowe, w którym pośrednio – poprzez udzielaną powstańcom pomoc – brała udział. Projekt kobiety nowoczesnej stworzony przez Ćwierczakiewiczową jest przedsięwzięciem autorskim samej bohaterki, a dzięki widocznemu przesunięciu przez Sztokfisz akcentów – marginalizacji wątków politycznych na rzecz dowartościowania życia codziennego – możliwe staje się takie (re)projektowanie sposobu postrzegania historii przez czytelników i czytelniczki, by znalazło się w niej miejsce dla kobiet jako aktywnych, sprawczych podmiotów.

PAWEŁ MICHNA

*Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ORCID 0000-0003-4099-2756
pawelmichna@gmail.com*

Nowoczesny projekt Chaima Mordechaja Rumkowskiego. Uniwersalny język statystyki jako narzędzie propagandy

Celem artykułu jest analiza sposobu, w jaki w oficjalnych propagandowych dokumentach wizualnych, które powstawały w Biurze Graficznym łódzkiego getta w latach 1941–1944, konstruowano pożądaną, fałszywą wizję getta. Autor stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego projektanci korzystali z nowoczesnej stylistyki i powszechnie odwoływali się do ukazywanych na wykresach i diagramach danych statystycznych, wskazuje również na wpływy ideologii wysokiego modernizmu w stworzonej przez władze getta strategii przetrwania, której wyrazem były analizowane dokumenty wizualne. Podkreśla on również znaczenie albumów jako projektów, które powstawały z myślą o przyszłości – w ramach tworzonej prospektywnie polityki historycznej.

Słowa kluczowe: statystyka, wizualizacja danych, getto łódzkie, Zagłada

A Modern Project by Chaim Mordechai Rumkowski: Universal Language of Statistics As a Tool of Propaganda

The aim of the article is to analyze the way in which a desired, false image of the ghetto was constructed in official propaganda visual documents, which were created in the Graphic Office of the Lodz Ghetto in 1941–1944. The author tries to answer why the designers used modern stylistics and commonly referred to the statistical data shown on diagrams and charts. Michna points to the influence of high modernism ideology in the ghetto authorities' strategy of survival, which was expressed in the visual documents analyzed. He also stresses the importance of albums as designs that were created with the future in mind—as part of a prospective politics of memory.

Key words: statistics, data visualization, Łódź ghetto, Holocaust

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją

Archiwa w Polsce, Izraelu i Stanach Zjednoczonych przechowują dwadzieścia dziewięć albumów i sto jeden plakatów z łódzkiego getta, które należą do nielicznych przykładów oficjalnych dokumentów wizualnych wykonanych w zamkniętych dzielnicach w czasie wojny¹. Materiały te powstały na zlecenie Judenratu, którym kierował Chaim Mordechaj Rumkowski, zaprojektowali je zaś i wykonali żydowscy artyści pracujący w Biurze Graficznym Wydziału Ewidencji – jednostce administracji getta. Co niezwykle rzadkie dla sztuki (z) Zagłady², dokumenty te stworzone zostały w nawiązującej do konstruktywizmu, nowoczesnej stylistyce. Na kartach albumów i plakatów połączono w fotokolażowe kompozycje grafikę, nowoczesną typografię, wykresy, zdjęcia i fotomontaże. Dokumenty te pełniły różnorakie funkcje. Plakaty, które prezentują ukazane w formie wykresów dane statystyczne dotyczące działania różnych sfer getta, takich jak wydajność pracy, edukacja czy opieka nad osobami starszymi, stanowiły dekorację sal podczas uroczystości w getcie. Albumy były natomiast przekazywane jako podarunki, zarówno nazistowskim urzędnikom zarządu getta (Ghettoverwaltung), jak i wizytującym getto niemieckim przemysłowcom, by zachęcić ich do zlecania produkcji w zakładach zamkniętej dzielnicy Litzmannstadt. Albumy pełniły też funkcję pamiątkowych prezentów, wręczanych przez podwładnych samemu Rumkowskiemu i innym urzędnikom wysokiego szczebla żydowskiej administracji. Miały one zapewnić pracownikom przychylność i korzyści ze strony przełożonych (Rumkowski często rewanżował się za wszelkie przejawy uznania ze strony mieszkańców dodatkowymi przydziałami żywności³). Materiały te stanowiły ponadto główne narzędzie wizualnej dokumentacji polityki władz getta, zarządzanego jednoosobowo przez prezesa Rumkowskiego. Przyjęta przez niego strategia przetrwania

- 1 Czternaście albumów przechowywanych jest w Archiwum Państwowym w Łodzi (APŁ), osiem w Instytucie Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu Jad Waszem w Jerozolimie (YVA), dwa w Muzeum Bojowników Getta w kibucu Lochame ha-Geta'ot, jeden w Instytucie YIVO w Nowym Jorku, cztery w Żydowskim Instytucie Historycznym (ŻIH). Wszystkie plansze – oprócz trzech przechowywanych w ŻIH – znajdują się w APŁ.
- 2 Termin wprowadzony przez Luizę Nader określający „prace wizualne tworzone przez świadków, ofiary w czasie Zagłady w odróżnieniu do sztuki po Zagładzie” (Luiza Nader, *Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2018, nr 14, s.169).
- 3 Por. Jakub Poznański, *Pamiętnik z getta łódzkiego*, Łódź 1965, s. 75.

getta polegała głównie na dążeniu do tego, by zamknięta dzielnica Łodzi zajęła i utrzymała istotną pozycję w wojennej gospodarce Trzeciej Rzeszy. Zamierzenie częściowo udało się zrealizować, dzięki czemu łódzkie getto funkcjonowało najdłużej ze wszystkich wydzielonych przez nazistów zamkniętych dzielnic. Istotą polityki, która miała doprowadzić do przekształcenia najbiedniejszej dzielnicy przemysłowej Łodzi w racjonalnie funkcjonujące, autonomiczne żydowskie miasto pracy, najlepiej wyraża głoszone przez Rumkowskiego hasło: *Unser einziger Weg ist Arbeit!* („Naszą jedyną drogą jest praca”; ilustracja 1). W oczach prezesa Judenratu jedynym sposobem na przetrwanie wojny przez zgromadzoną w getcie ludność było zorganizowanie na terenie zamkniętej dzielnicy wydajnych zakładów przemysłowych. Sformułowany przez niego projekt przyszłości getta opierał się na założeniu, że dzięki racjonalnie zorganizowanej produkcji zajmie ono istotne miejsce w gospodarce Rzeszy. By przekonać nazistowskich decydentów do realizacji, a później kontynuacji tego planu, tworzono więc propagandowe materiały, które miały stanowić dowody potwierdzające słuszność przyjętej przez Judenrat strategii.

W tym artykule chciałbym pokazać, w jaki sposób i dlaczego kolejne etapy realizacji programu Rumkowskiego przedstawiano przy pomocy odwołań do kulturowo-politycznego programu Nowoczesności. Zastanowię się ponadto nad celami tworzenia w tych materiałach obrazu getta jako przestrzeni, w której realizowany jest projekt racjonalizacji produkcji i modernizacji getta. Dokumenty te znamy nie tylko z zachowanych oryginałów, ale również z ich reprodukcji sporządzanych w getcie, które powstawały na potrzeby Archiwum działającego na zlecenie Rumkowskiego: „Zgodnie z wolą Prezesa placówka ta miała bez rozgłosu zbierać materiały dla przyszłego spisania [historii] getta i samodzielnie prowadzić stosowne zapisy”⁴. Fakt skrupulatnej archiwizacji sugeruje, że powstające w łódzkim getcie dokumenty nie stanowiły jedynie elementu doraźnej polityki, która miała zapewnić przetrwanie jego mieszkańcom i coraz lepsze funkcjonowanie zamkniętej dzielnicy w przyszłości. Jak mi się wydaje, można je potraktować jako – dosłownie – projektowanie przeszłości na przyszłość, wyraz prospektywnej polityki historycznej o bardzo wyraźnym politycznym

4 Oskar Singer, *Archivum*, [w:] *Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*, red. Krystyna Radziszewska, Adam Sitarek, Ewa Wiatr, Jacek Walicki, Monika Polit, współpr. Piotr Zawilski, Łódź 2014, s. 14.

celu. Chciałbym się zatem zastanowić, czy akt konstruowania takiego archiwum można postrzegać jako próbę kształtowania przyszłej pamięci o getcie. Czy zamiarem było budowanie przez władarzy getta alibi na hipotetyczny czas po wojnie, a więc chodziło o próbę przekonania projektowanej opinii publicznej o słuszności przyjętego przez nich projektu przyszłości w oparciu o niezbite dane statystyczne?

Getto

Utworzenie Judenratów, czyli rad żydowskich o szerokich uprawnieniach w obrębie wydzielonych dzielnic, było przemyślanym działaniem nazistów. Wprowadzając element buforowy między sobą a ludnością żydowską, zyskali oni bowiem większą możliwość kontroli nad sytuacją w gettach. Autonomia przyznana Judenratom umożliwiała podejmowanie działań organizacyjnych, które w Łodzi, pod wodzą Rumkowskiego, przybrały wyjątkowy charakter. Getto w Litzmannstadt powstało 8 lutego, a od reszty miasta zostało całkowicie odizolowane 30 kwietnia 1940 roku. Choć planowano je jako rozwiązanie przejściowe, okazało się najdłużej funkcjonującą zamkniętą żydowską dzielnicą w okresie drugiej wojny światowej. Stworzenie getta łódzkiego było też „pierwszą większą gettoizacją, która stała się prototypem późniejszych operacji”⁵. Podczas ponad czteroletniego okresu funkcjonowania przeszło przez nie około dwieście tysięcy osób. Organizacją życia w Litzmannstadt Ghetto zajmował się korpus ponad dwunastu tysięcy urzędników⁶. Rozwinięty system biurokratyczny, stworzony, by sprawnie zarządzać gettem, powielał sposób organizacji nowoczesnego państwa⁷. Współpraca i racjonalne przesłanki ekonomiczne – zajęcie ważnego miejsca w ekonomii Trzeciej Rzeszy – miały przemówić do niemieckich urzędników i zapewnić przetrwanie zgromadzonemu tam Żydom.

Łódź była prężnym ośrodkiem przemysłowym Drugiej Rzeczypospolitej, jej drugim co do wielkości miastem. Jej mieszkańcy, których znaczny odsetek stanowili Żydzi⁸, pracowali głównie w przemyśle. Znaczna liczba

5 Raul Hilberg, *Zagłada Żydów europejskich*, t. 1, przeł. Jerzy Giebułtowski, Warszawa 2014, s. 258.

6 Por. Andrea Löw, *Getto łódzkie / Litzmannstadt Getto. Warunki życia i sposoby przetrwania*, przeł. Małgorzata Półrola, Łukasz Marek Płes, Łódź 2012, s. 84.

7 Por. Adam Sitarek, *Otoczone drutem państwo. Struktura i funkcjonowanie administracji żydowskiej getta łódzkiego*, Łódź 2016.

8 Por. Andrea Löw, op. cit., s. 47.

wykwalifikowanych robotników sprawiała zatem, że getto miało duży potencjał ekonomiczny, a zorganizowane po zamknięciu dzielnicy fabryki i warsztaty były w stanie produkować wydajnie, mimo tragicznych warunków życia pracujących w nich robotników. Ludność przesiedlono na teren najbiedniejszych dzielnic Łodzi – Bałut, Marysina i Starego Miasta – mających w większości niską drewnianą zabudowę bez odpowiedniego zaplecza sanitarnego. Powszechna ciasnota, brak kanalizacji, brak lekarstw i stłoczenie na małym obszarze w jednym momencie nawet stu sześćdziesięciu tysięcy ludzi ułatwiały rozprzestrzenianie się chorób. Kierując się założeniami rasistowskiej polityki i kwestiami higieniczno-epidemiologicznymi, naziści wymagali od Judenratu zbierania danych statystycznych, dotyczących przede wszystkim chorób i śmiertelności wśród mieszkańców. Kwestie te najbardziej interesowały władze także dlatego, że początkowo – jak wspomniałem – zakładano tymczasowość getta. Prezydent rejencji w Kaliszu, Friedrich Uebelhoer, który odpowiadał za zorganizowanie tej zamkniętej dzielnicy, pisał w wydanym zarządzeniu:

Utworzenie getta jest oczywiście jedynie rozwiązaniem przejściowym. Zdecyduję, kiedy i jakimi środkami getto – a tym samym Łódź – zostanie oczyszczona z Żydów. Naszym ostatecznym celem musi być w każdym razie doszczętne wypalenie tego ogniska dżumy⁹.

Warto zwrócić uwagę na język, jakim nazistowscy funkcjonariusze opisywali Żydów – przedstawiano ich jako nosicieli chorób lub bezpośrednio utożsamiano z chorobą. Postępującej dehumanizacji i reifikacji towarzyszyła medykalizacja inności. Z podobnym zjawiskiem możemy się spotkać w niemieckich dokumentach, powstałych zanim jeszcze utworzono getta na terenach Generalnego Gubernatorstwa, w których „argumenty higieniczne” odgrywały istotną rolę. Opowiadający się za gettoizacją niemieccy lekarze żywili głębokie przekonanie, że „ludność żydowska jest nosicielem tyfusu”¹⁰. Rozprzestrzenianie się

9 [Friedrich] Uebelhoer do Greisera, Okręgu Partyjnego Łódź, przedstawiciela prezydenta rejencji w Łodzi, Zarządu Miasta Łódź, prezydenta policji Łodzi, Policji Porządkowej w Łodzi, Policji Bezpieczeństwa w Łodzi, Izby Przemysłowo-Handlowej w Łodzi oraz Urzędu Finansowego w Łodzi, 10 grudnia 1939 r., [w:] *Dokumenty i materiały do dziejów okupacji niemieckiej w Polsce*, t. 3: *Getto łódzkie*, oprac. Artur Eisenbach, Warszawa–Łódź–Kraków 1946, s. 26–31, [cyt. za:] Raul Hilberg, op. cit., s. 259.

10 Ibidem, s. 261.



Ilustracja 1. Karta otwierająca album Wydziału Pracy

Ze zbiorów APL, Przełożony Starszeństwa Żydów w Getcie Łódzkim (PSŻ), [Album Arbeitsamtu – Wydziału Pracy. Pracownicy wydziałów, graficzne przedstawienie schematu organizacji, używane druki, objaśnienia historyczne, rozbiórki domów], sygn. 39/278/O/12/825, k.1.

durum plamistego stało się faktem w przepelnionych gettach i stało się następnie istotnym argumentem na rzecz konieczności likwidacji gett¹¹.

Przedstawianie społeczności żydowskiej jako zagrożenia sanitarnego zostało skonstruowane na użytek propagandy, lecz stworzone przez nazistów warunki w gettach szybko doprowadziły do tego, że fikcja stała się rzeczywistością. Niedostateczna ilość racjonowanego przez Niemców pożywienia złej jakości sprawiała, że mieszkańcy łódzkiego getta nieustannie głodowali. Katastrofalne warunki żywieniowe, mieszkaniowe i sanitarne wpływały na bardzo wysoką śmiertelność, której dokumentowania w postaci danych statystycznych wymagało od władz getta nazistowskie państwo ze swoją populacyjną, rasową polityką. W Biurze Graficznym getta sporządzano jednak nie tylko dokumenty na potrzeby Niemców. Powstawały także opracowania

11 Por. ibidem.

statystyczne, których główne zadanie sprowadzało się do pokazania getta jako miejsca racjonalnej produkcji, ale także takiego, w którym władze należytą troską otaczają populację – zbiorowe ciało getta. W obliczu panujących tam tragicznych warunków egzystencji posiłkowanie się przygotowanymi wcześniej, pozowanymi zdjęciami oraz wykresami i diagramami prezentującymi – z czasem coraz bardziej fałszywe – dane było jedynym sposobem na ukazanie pożądanego przez Judenrat wizji getta i zachodzących w nim pozytywnych przemian, opartych na kryterium racjonalności.

Statystyka

Gromadzenie danych statystycznych jest kluczowym elementem administrowania nowoczesnym państwem. Od połowy XVIII wieku, w związku z podejmowanymi przez administracje państw zabiegami, które miały umożliwić im sprawne zarządzanie, następował stopniowy wzrost zainteresowania danymi. Obok kodyfikacji języka czy rozbudowy sieci dróg w ramach państw narodowych podejmowano kroki, które miały za zadanie ułatwić zbieranie danych i administrowanie państwowymi zasobami – poddawano unifikacji jednostki miary i tworzone mapy katastralne, niezbędne do ustanowienia bardziej rozbudowanego i zorganizowanego systemu podatkowego¹². Standaryzacja czyniła zarządzane społeczeństwo bardziej „czytelne” dla władzy i przez to podatnym na zmiany¹³. Stopniowo przedmiotem zainteresowania państwa zaczęły być nie tylko zasoby, ale również jego mieszkańcy i ich ciała. Jako przykład można przywołać rozwój kwestionariusza spisu ludności Stanów Zjednoczonych na przełomie XVIII i XIX wieku. Podczas pierwszego spisu w 1790 roku pytano jedynie o nazwisko głowy rodziny i liczbę domowników, których przyporządkowywano do jednej z pięciu stworzonych kategorii. W kolejnych dekadach kwestionariusz stopniowo się rozrastał i w 1840 roku zawierał już osiem kolumn pytań, dotyczących chorób, zdrowia psychicznego i kwestii ekonomicznych – wszystko to skorelowane z miejscem zamieszkania, rasą i płcią¹⁴. Jak odnotował Michel Foucault, od XVII wieku

12 Por. James C. Scott, *Seeing Like a State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven–London 1998, s. 30–52.

13 Por. ibidem, s. 2.

14 Por. Stuart Woolf, *Statistics and the Modern State*, „Comparative Studies in Society and History” 1989, Vol. 31, No. 3, s. 589.

można zaobserwować zmianę form władzy: suwerenną władzę nad śmiercią zastąpiło zarządzanie zabezpieczeniem i rozwojem życia, czyli biowładza¹⁵. Decydującym czynnikiem tej zmiany był wzrost produkcji przemysłowej i rolniczej w XVIII wieku, a także kumulująca się wiedza medyczna i naukowa na temat ludzkiego ciała¹⁶. Pozwoliło to na „względne okiełznanie życia [...]”. W opanowanej w ten sposób przestrzeni, organizując ją i poszerzając, metody władzy i wiedzy kierują procesami życia, przystępują do ich kontrolowania i modyfikowania”¹⁷.

Foucault przekonująco pokazuje, że biowładza rozgrywa się na dwóch poziomach. Od XVIII wieku ciało jednostki zaczyna być coraz bardziej dyscyplinowane, aby zwiększyć jego siłę, którą można wykorzystać ekonomicznie, a jednocześnie politycznie podporządkować. Druga technologia władzy, której początek rozwoju przypada na połowę XVIII wieku, to „technologia bezpieczeństwa”, kierowana na ciało społeczne, rozumiane nie tyle jako grupy konkretnych jednostek, ile jako niezależny byt – populacja¹⁸. Technologia ta zajmuje się zjawiskami wynikającymi ze wspólnego życia ludzi jako całości biologicznej i ma na celu zapobieganie związanym z nim zagrożeniom, nadzorują ją centralne instytucje państwa, a jednym z jej narzędzi jest zbieranie statystycznych danych demograficznych, dotyczących takich kwestii, jak śmiertelność, płodność czy zachorowalność. Zbierane dane służą także do wyznaczania norm zachowań, internalizowanych następnie przez jednostki¹⁹. Narzędzia statystyki dawały więc nie tylko poczucie kontroli, które rosło wraz z rozwojem nauki i technologii, dających możliwość zbierania, przechowywania i analizowania coraz większej ilości coraz bardziej szczegółowych danych. Poprzez kontrolę i nadzór, ale również wyznaczanie norm, umożliwiały one projektowanie wizji idealnego świata postępu na przyszłość.

Odwoływanie się do „racjonalnych” danych statystycznych wynikało z charakterystycznej dla nowoczesności wiary w mierzalność świata i postęp. Te sięgające oświecenia i rewolucji przemysłowej ideały uległy

15 Por. Thomas Lemke, *Biopolityka*, przeł. Tomasz Dominiak, Warszawa 2010, s. 45.

16 Por. ibidem, s. 45.

17 Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa 1995, s. 124.

18 Por. idem, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France*, 1976, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998, s. 246.

19 Por. Artur Szarecki, *Kapitalizm somatyczny. Ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017, s. 47.

z czasem wzmocnieniu w wyróżnionym przez Jamesa C. Scotta okresie wysokiego modernizmu, którego początek amerykański antropolog dostrzega w niemieckiej mobilizacji ekonomicznej podczas pierwszej wojny światowej²⁰. Wysoki modernizm oparty był na ideologii, którą nazwać można modernizmem na sterydach²¹. Odznaczała się ona wiarą w linearny postęp i możliwość administracyjnego kształtowania wszystkich aspektów życia społecznego i natury, oraz rosnącym poziomem ich kontroli²². Charakterystyczna jest też dla niego bezkrytyczna ocena możliwości nauki i technologii jako narzędzi, w oparciu o które kształtuje się społeczeństwo i naturę²³. Co interesujące w kontekście będących przedmiotem tego artykułu opracowywanych w konstruktywistycznej stylistyce materiałów, Scott wskazuje na charakterystyczne dla entuzjastów wysokiego modernizmu widzenie racjonalności w kategoriach estetycznych: „Dla nich sprawnym, racjonalnie zorganizowanym miastem, wsią lub gospodarstwem było to, które wyglądało na zorganizowane i uporządkowane w sensie geometrycznym”²⁴. Amerykański badacz łączy także próby wcielania założeń wysokiego modernizmu z rządami autorytarnymi i słabym społeczeństwem obywatelskim, które nie jest w stanie sprzeciwić się użyciu narzędzi aparatu państwowego do wprowadzania doniosłych zmian w sposobach życia i pracy oraz w światopoglądzie odgórnie zarządzanych ludzi²⁵. Podatny grunt dla inspirowanych tą ideologią utopijnych koncepcji stanowiły wszelkiego rodzaju kryzysy, wojny, rewolucje i walki o niepodległość. Niestabilna sytuacja ułatwiała przyjęcie środków nadzwyczajnych i często rodziła oparte na odcięciu się od tradycji postulaty utopijne. Były to projekty totalne, dotyczące każdej dziedziny życia obywateli. Stanowiły uproszczone przepisy na zorganizowanie idealnego społeczeństwa, które próbowano wcielić przy pomocy siły. Jak podkreśla Scott, wysoki modernizm stanowi ideologię zmiany, odcięcia się od historii, tradycji i przeszłości, będącej źródłem mitów i uprzedzeń. Jego główne zainteresowanie skupia się na przyszłości, w której wszelkie

20 James C. Scott, op. cit., s. 98.

21 Por. ibidem, s. 4.

22 Por. ibidem, s. 90.

23 Por. ibidem, s. 4.

24 „For them, an efficient, rationally organized city, village, or a farm was a city that looked regimented and orderly in a geometrical sense” (ibidem).

25 Por. ibidem, s. 5.

zwyczaje i praktyki nieoparte na naukowym rozumowaniu miały być sprawdzane i przeprojektowywane²⁶. Teraźniejszość stanowi platformę do formułowania projektów lepszej przyszłości²⁷. Co istotne w kontekście analizowanego przeze mnie materiału, Scott zauważa, że „kluczową cechą dyskursów wysokiego modernizmu i publicznych wypowiedzi tych państw, które go przyjęły, jest silne oparcie się na wizualnych obrazach heroicznego postępu w kierunku całkowicie przekształconej przyszłości”²⁸. Jako jeden z możliwych sposobów ukazywania tego typu nastawionych na przyszłość przekształceń można potraktować takie graficznie opracowane dane statystyczne, jak te na plakatach i albumach powstałych w Biurze Graficznym łódzkiego getta.

Wizualizacja danych statystycznych

By wprowadzić rewolucyjne koncepcje organizacji społeczeństw, należało wykorzystać takie niezbędne narzędzia, jak dane statystyczne, które – zbierane w coraz większej ilości – stanowiły sposób zarówno legitymizacji podejmowanych przez władze działań, jak też sprawdzania ich skuteczności. Opisanie społeczeństwa jako całości, a nie jako zbioru jednostek, wymagało wykorzystania procedur homogenizacji. Czytelność struktury społecznej zapewniało władzom nie tylko samo gromadzenie danych, ale także proces ich wizualizowania. Wraz z rozwojem wiary w możliwości nauki i jej praktycznego wykorzystania, od końca XVIII wieku następował stopniowy wzrost znaczenia statystyki. Stanowiła ona zarówno podstawowe źródło danych dla państwowej administracji, jak i narzędzie przekazywania wiedzy, przekonywania do wprowadzania opartych na nauce rozwiązań oraz kształtowania opinii i zmiany postaw społecznych. Wczesnym przykładem wpływu wizualizacji danych na społeczeństwo, który odbił się szerokim echem w całej Wielkiej Brytanii, jest opublikowany przez Stowarzyszenie na rzecz Zniesienia Handlu Niewolnikami w 1878 roku plakat, ukazujący sposób przewożenia niewolników przez Atlantyk²⁹. W dyskursie

26 Por. *ibidem*, s. 93.

27 Por. *ibidem*, s. 95.

28 „A key characteristics of discourses of high modernism and of the public pronouncements of those states that have embraced it is a heavy reliance on visual images of heroic progress toward a totally transformed future” (*ibidem*).

29 Por. Zdeno Kolesár, Jacek Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przeł. Joanna Goszczyńska, Kraków 2018, s. 192.

publicznym wzrost znaczenia statystyki wiązał się natomiast z wprowadzeniem graficznych form prezentacji danych, które ułatwiały ich odczytywanie. Choć historia graficznego opracowywania informacji sięga pięciu tysięcy lat wstecz³⁰, kiedy stworzono pierwsze mapy, to przełom w tym zakresie na Zachodzie nastąpił w XVIII wieku, gdy do wizualizacji danych zaczęto stosować poziomą oś czasu czytana od lewej do prawej³¹. Pierwsze umieszczane na osi porównawczej tabele chronologiczne pochodzą z połowy wieku XVIII, a wraz z jego końcem nastąpiła prawdziwa rewolucja w prezentacji danych statystycznych. Szkocki inżynier i ekonomista William Playfair opracował wtedy *Atlas ekonomiczno-polityczny*, w którym pierwszy raz w takiej liczbie wykorzystał wykresy danych zależnych. Chodziło przede wszystkim o tak zwane wykresy liniowe, w których ukazywał zmiany wartości w określonych przedziałach czasu³². Playfair w *Atlasie...* stworzył również pierwsze wykresy słupkowe, a kilka lat później, w publikacji *Krótki wykaz statystyczny* – pierwszy wykres kołowy³³. Co istotne w kontekście analizowanej w tekście problematyki, do najważniejszych przykładów rozwoju wizualizacji danych w XIX wieku należą wykresy dotyczące higieny i zdrowia publicznego, jak choćby schemat Johna Snowa, ukazujący rozmieszczenie zgonów podczas epidemii cholery w londyńskim Soho. Mapa z diagramem pokazała, że przypadki zakażeń skupiały się wokół jednej z miejskich pomp, co wskazywało na skażoną wodę jako źródło rozprzestrzeniania się choroby. Snowowi udało się dzięki temu diagramowi przekonać władze do zamknięcia skażonej studni³⁴. Podobnym przykładem jest wykres opracowany przez pielęgniarkę i statystyczkę Florence Nightingale, który wyraźnie pokazywał, jak ważną rolę odgrywały warunki sanitarne w szpitalach podczas wojny krymskiej i jak wpływały one na śmiertelność ich pacjentów³⁵.

Istotny rozwój sposobu wizualizacji danych nastąpił w latach dwudziestych ubiegłego wieku. Austriacki socjolog Otto Neurath stworzył wraz z zespołem współpracowników w 1925 roku system komunikacji wizualnej ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education).

30 Por. ibidem, s. 184.

31 Por. ibidem, s. 191.

32 Por. ibidem, s. 194.

33 Por. ibidem.

34 Por. ibidem, s. 196.

35 Por. ibidem, s. 199.

Miał on zrealizować rodzaj komunikacyjnej utopii, umożliwiającej porozumiewanie się poza ograniczeniami odrębnych języków i kultur, a także umożliwić dostęp do podstawowej wiedzy wszystkim, bez względu na pochodzenie, wykształcenie czy wiek. Prezentacja danych odbywała się za pomocą piktogramów, które lewicowy artysta Gerd Arntz zaprojektował w uproszczonym, konstruktywistycznym stylu. Miały one być jak najbardziej czytelne, a tekst na wykresach ograniczono do minimum³⁶. ISOTYPE charakteryzował się też łatwą do przyswojenia i powtarzalną gramatyką języka wizualnego, na którą składał się system jednolitych reguł rozmieszczania piktogramów na płaszczyźnie infografiki³⁷. Na przejrzystość przekazu wpłynęła także prezentacja danych poprzez multiplikowanie znaków graficznych, w której każdy znak odpowiadał określonej w legendzie ilości lub jednostce, a nie na zasadzie zwiększania rozmiaru piktogramu, reprezentującego określoną wartość. Umożliwiało to odbiorcy szybsze, a przede wszystkim bardziej bezpośrednie i łatwiejsze do wyobrażenia porównywanie danych umieszczonych na grafach. Powstałe w oparciu o ISOTYPE wystawy i publikacje miały za zadanie opisywać zmiany w ówczesnym świecie w skali globalnej. Choć system w swojej pełnej formie nie stał się powszechnie stosowanym językiem, to jego wpływ na projektowanie graficzne informacji był znaczący. Łatwiejsze do szybkiego odczytania dane, opracowane graficznie przy użyciu piktogramów, zyskały miejsce nie tylko w specjalistycznych wydawnictwach, ale były także wykorzystywane w bardziej popularnych publikacjach – broszurach, czasopiśmie, gazetach codziennych oraz w reklamach. Informacja ubrana w atrakcyjną i łatwą do zrozumienia formę stała się elementem perswazyjnej strategii komunikatu, argumentem, który miał wpłynąć na decyzję odbiorcy. Do tych samych zasad wizualizacji danych odwoływano się w dokumentach tworzonych na zlecenie Judenratu, które miały przekonać nazistowskich odbiorców do sensowności dalszego funkcjonowania getta.

Biuro Graficzne

Utworzenie Biura Graficznego, jednostki powołanej specjalnie do wizualnego opracowywania danych, świadczy o wadze, jaką przypisywał

36 Por. Maja Starakiewicz, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Kraków 2019, s. 107.

37 Por. ibidem, s. 108.

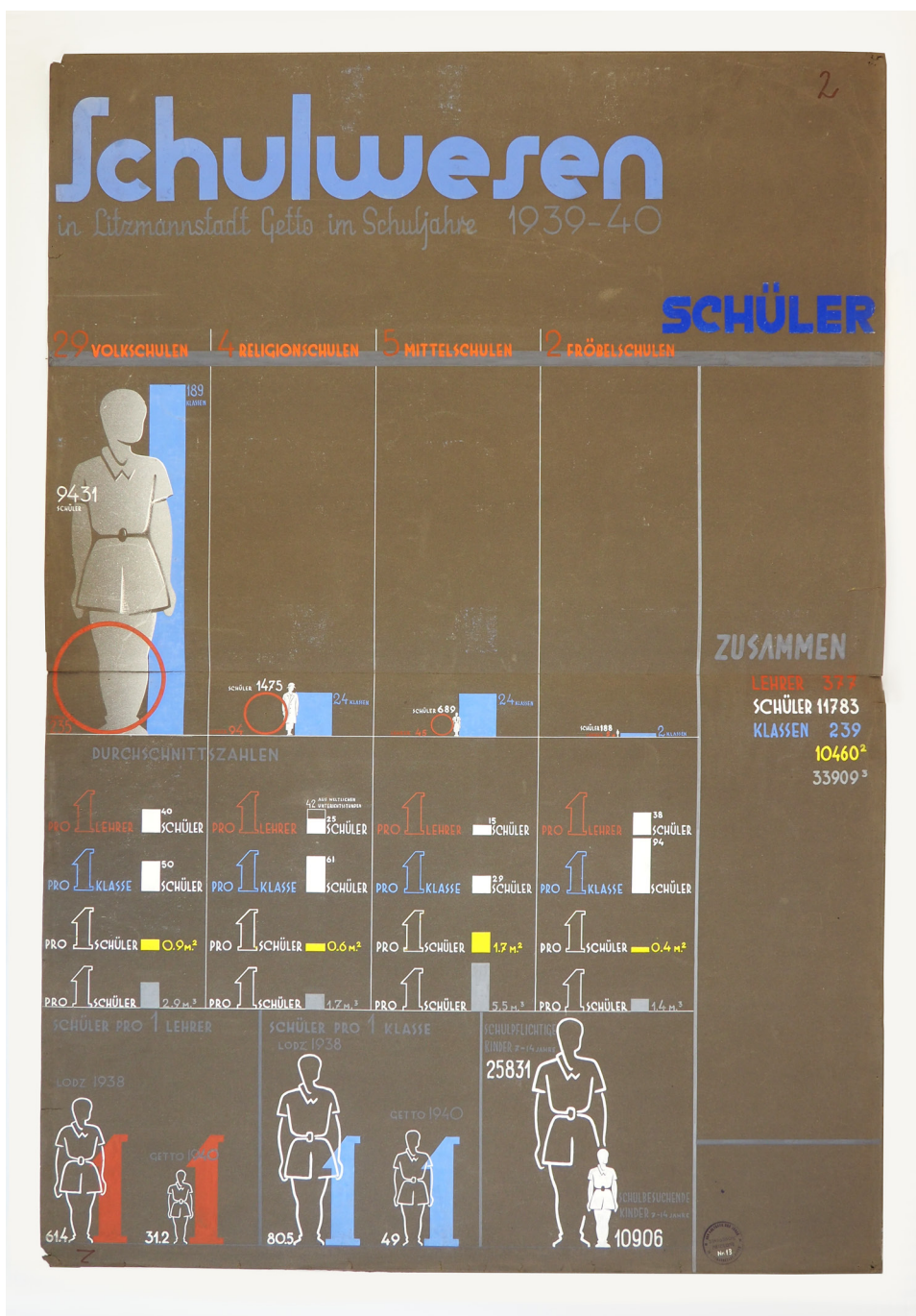
do nich Judenrat łódzkiego getta. Dokumenty te opracowywano w sposób mający zapewnić ich czytelność poprzez powszechne stosowanie wykresów w różnych formach – słupkowych, liniowych, kołowych czy diagramów; do ukazania danych stosowano też piktogramy. Jednocześnie wzmacniano przekaz zawarty na kartach albumów i plakatów, zawierających dane, którym nadano wizualną postać. Wykorzystywano do tego dorobek konstruktywistycznej awangardy, stosując zestawy barw podstawowych, geometryczne płaszczyzny rozmieszczone na siatce kompozycji oraz medium fotomontażu jako element służący ilustrowaniu tematów wykresów, lub wpisując fotomontaże w sam wykres. Również stosowanie piktogramów, szczególnie częste w przypadku wykresów prezentujących dane dotyczące dzieci, można widzieć jako sposób odwoływania się do emocji odbiorcy. Forma tych dokumentów przypomina industrialne reklamy lub materiały propagandowe z okresu międzywojennego, gdyż ich autorzy wykorzystywali motywy ikonograficzne, odwołujące się do takich nowoczesnych wartości, jak racjonalizacja i industrializacja.

Biuro Graficzne zatrudniało wielu utalentowanych żydowskich artystów, zarówno polskich, jak i deportowanych z Austrii, Czechosłowacji i Niemiec, między innymi Sarę Fajtlowicz, Mojżesza Gurewicza, Szymona Szermana i Pinchasa Szwarca, artystę, który w okresie przedwojennym był uczniem Władysława Strzemińskiego, jednej z najważniejszych postaci polskiej awangardy. Zarówno dla nowoczesnych artystów radzieckich, jak i zachodnich konstruktywistów, z którymi środowisko Strzemińskiego utrzymywało ciągłe kontakty, kwestie formalne wiązały się ściśle z przyjęciem za własną idei racjonalizacji produkcji artystycznej, a także

z włączeniem się w nurt cywilizacyjnego postępu, zgodnie „z duchem czasu”, z kierunkiem, jaki wyznacza rozwój techniki, nowoczesna ekonomia i naukowa organizacja pracy. W deklaracjach teoretycznych odmieniano przez wszystkie przypadki hasła takie jak: plan i system, oszczędność środków, efektywność działania, celowość i funkcjonalność, precyzja i dyscyplina, mechanizacja i standaryzacja, industrializacja, inżynieria³⁸.

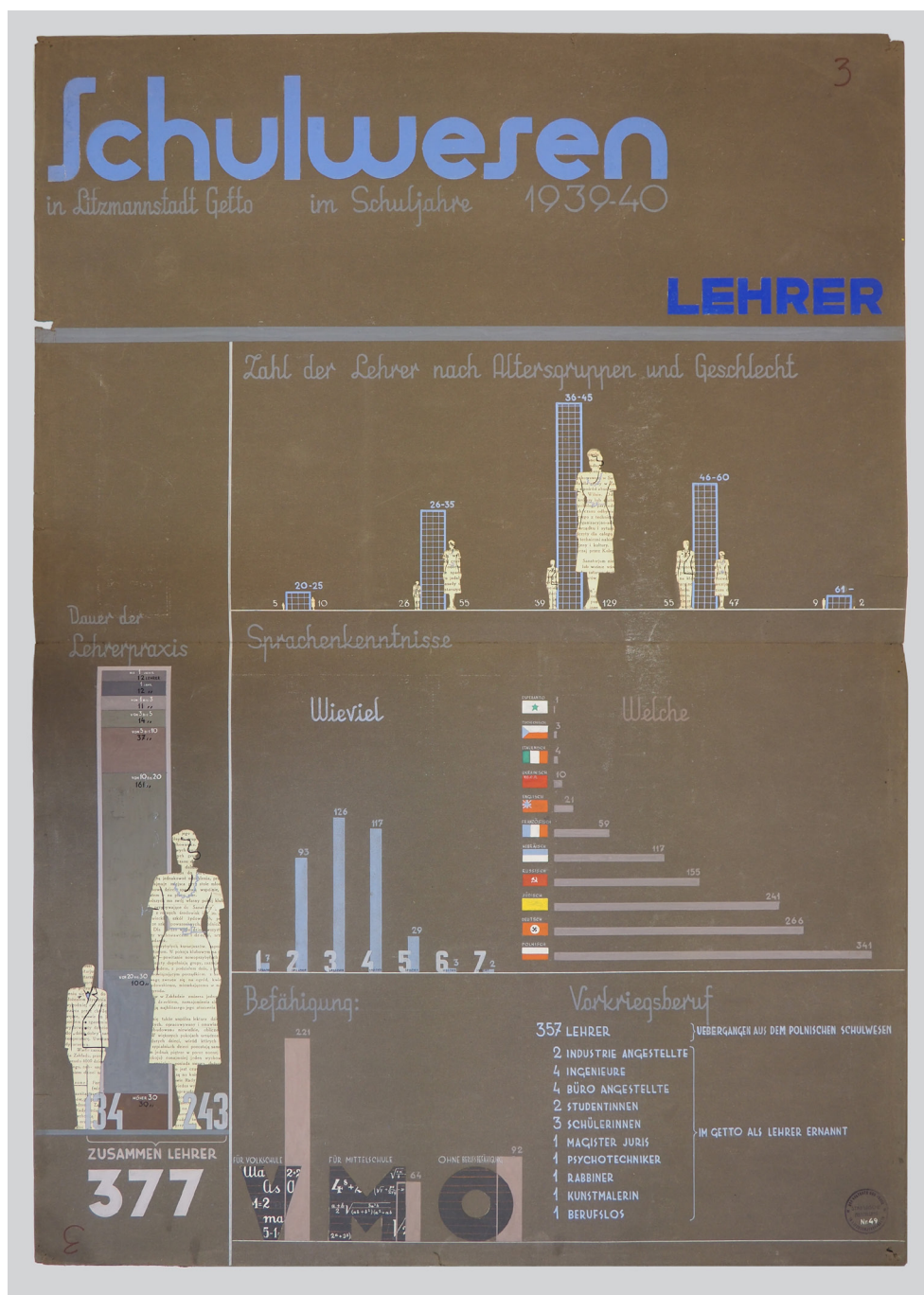
W praktyce artystycznej koncepcje te odpowiadały uproszczonej formie, zredukowanej do elementarnych figur geometrycznych, utrzymywanych

38 Stanisław Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 53.



Paweł Michna

Ilustracja 2. System edukacji w getcie w Litzmannstadt w roku szkolnym 1939/40 – plakat prezentujący dane dotyczące uczniów
 Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi – APŁ, PSŻ, Schulwesen in Litzmannstadt-Getto im Schuljahre 1939-1940, sygn. 39/278/O/12/825, k. 2.



Ilustracja 3. System edukacji w getcie w Litzmannstadt w roku szkolnym 1939/40 – plakat prezentujący dane dotyczące nauczycieli

Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi – APŁ, PSŻ, Schulwesen in Litzmannstadt-Getto im Schuljahre 1939-1940, sygn. 39/278/O/12/825, k. 3.

w czystych, podstawowych kolorach. Uwagę koncentrowano na twórczości użytkowej, architekturze, wzornictwie przemysłowym, reklamie i ilustracji. Nowoczesny design pociągał za sobą określony zestaw wartości, powiązanych z ideą postępu i modernizacji społeczeństwa, często też sygnalizował lewicową orientację polityczną danego wydawnictwa. Odwołania do idei postępu powszechnie wykorzystywała ówczesna propaganda, szczególnie w państwach powstałych po 1918 roku i dopiero budujących swoje struktury organizacyjne i infrastrukturę³⁹. W kontekście znaczeń, jakie niósł za sobą wybór określonej stylistyki, nawiązującą do awangardy konstruktywistycznej warstwę graficzną albumów i plakatów powstałych w Biurze Graficznym łódzkiego getta można potraktować nie tyle jako przypadek, ile świadomą decyzję, która miała wzmacniać konsekwentnie budowany obraz getta jako miasta nowoczesnego, dobrze zorganizowanego i przechodzącego proces modernizacji. Służyły temu wzrastające wskaźniki, zgodnie ze skierowaną ku przyszłości strzałką osi czasu wykresu.

Oprócz wymaganych przez nazistów statystyk dotyczących śmiertelności czy zachorowań zaczęto gromadzić także bardziej szczegółowe informacje o sposobach sprawowania nadzoru nad ciałami mieszkańców getta. Dlatego umieszczane w albumach i na plakatach wykresy i diagramy ukazywały nie tylko dane związane z wydajnością produkcji, lecz również zdrowiem i higieną mieszkańców. Podjęcie przez żydowskie władze typowego dla nowoczesnego państwa wysiłku gromadzenia rozbudowanych danych można moim zdaniem z powodzeniem interpretować jako kontrpropagandową odpowiedź na prowadzoną przez nazistów antysemicką propagandę. Wykorzystując dane statystyczne w przejrzystej formie diagramów i wykresów, przedstawiających rosnące zatrudnienie, poprawę warunków higienicznych, wzrost masy ciała dzieci w trakcie organizowanych w getcie półkolonii⁴⁰, przedstawiano zamkniętą dzielnicę Łodzi jako nowoczesne miasto. Organizm, który dzięki doskonałemu planowaniu i wydajnej pracy jego mieszkańców, przeobrażonych z wynędzniałych bezrobotnych (wpisujących się w stereotypowy obraz wschodnioeuropejskich Żydów) w wydajnych pracowników potrafi zapewnić im przetrwanie, dzięki gorliwemu wytwarzaniu dóbr przyczyniających się również do rozwoju gospodarki

39 Por. Andrzej Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010.

40 Por. Adam Sitarek, op. cit., s. 148.

Trzeciej Rzeszy. Konstruktywistyczna stylistyka i wykorzystanie medium fotomontażu wraz z opracowanymi w formie wykresów danymi, czytelnie i wzajemnie się dopełniając, wzmacniały swój propagandowy przekaz. Kompozycje fotomontażowe, ilustrujące ukazywane w graficznej formie dane na wykresie, utwierdzały czytelnika w przekonaniu o prawdziwości prezentowanych danych, a dane miały przekonać odbiorcę, że fotomontażowe obrazy ukazujące getto są prawdziwe.

Plakaty i albumy

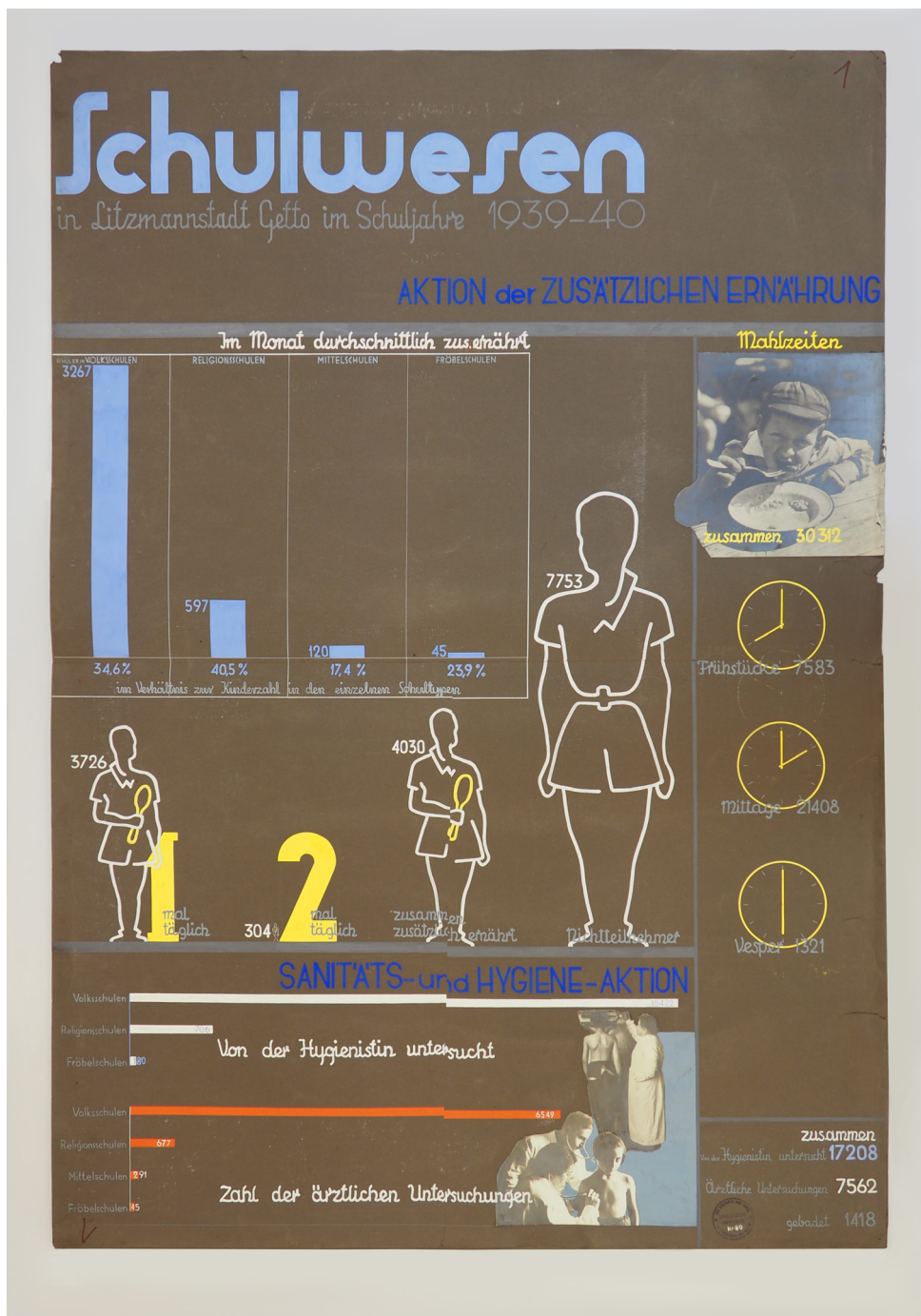
By zilustrować stawiane w artykule tezy, pokrótce przeanalizuję wybrane przeze mnie dokumenty z getta, plakaty i albumy dotyczące zorganizowanego w getcie systemu edukacji. Plakaty pełniły w getcie funkcję propagandowych dekoracji, były materiałami skierowanymi zarówno do mieszkańców, jak i odwiedzających je Niemców, które miały sprawiać wrażenie dokumentujących dobrą organizację i kontrolę władz nad dzielnicą. Omawiane przeze mnie trzy plakaty eksponowano między innymi podczas obchodów pierwszej rocznicy funkcjonowania Wydziału Ewidencji w 1941 roku⁴¹.

Trzy plakaty z wykonanej w 1941 roku serii *Schulwesen in Litzmannstadt Ghetto in Schuljahre 1939–40* podsumowują pierwszy rok szkolny w getcie, gdy system edukacji zamkniętej dzielnicy funkcjonował jeszcze w nawiązaniu do przedwojennego sposobu organizacji. Edukacja była polem działania administracji, do której prezes Rumkowski, zadeklarowany syjonista, przed wojną zaangażowany w opiekę nad sierotami, przykładał szczególną wagę⁴². Plakaty powstały w początkowym okresie funkcjonowania Biura Graficznego i – jak wynika z pozostawionego świadectwa – ich autorką była Sara Fajtlowicz⁴³. Pierwszy z plakatów (ilustracja 2) pokazuje szczegółowe dane dotyczące liczby uczniów, z podziałem na typy szkół, do których uczęszczali. Onieśmiela liczba i precyzja danych przedstawionych na plakacie. Widzimy między innymi liczbę uczniów, która przypadała na jednego nauczyciela, liczbę uczniów w klasie,

41 Por. YVA, Lodz, Poland, Chairman of the Judenrat Rumkowski giving a speech at an event in the ghetto, sygn. 7317/3003.

42 Por. Monika Polit, *Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie. Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu*, Warszawa 2012.

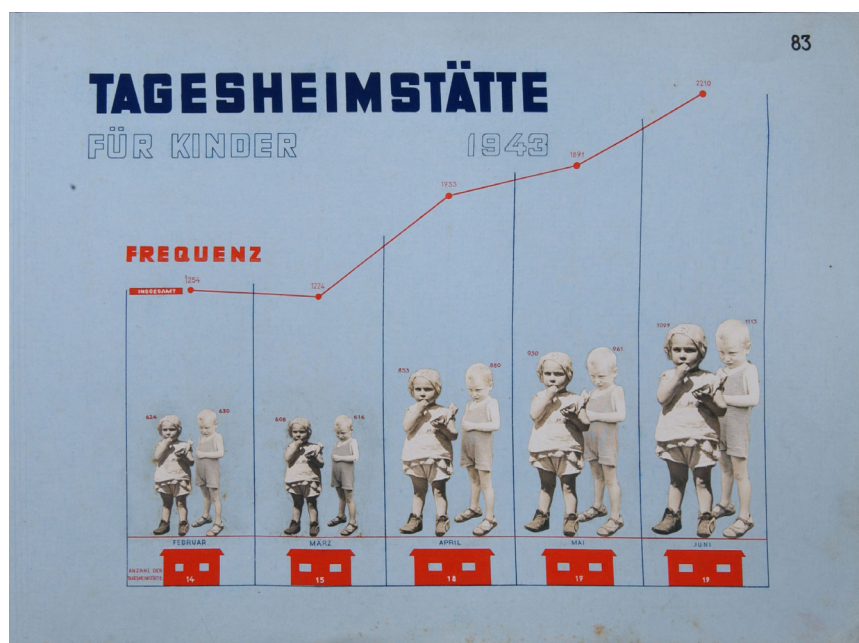
43 Por. YVA, Testimony of Sara (Gliksmann) Fajtlowicz, born in Lodz, Poland, 1915, regarding her experiences as a painter in the statistics department of the Lodz Ghetto, ID 3557434, s. 4.



Ilustracja 4. System edukacji w getcie w Litzmannstadt w roku szkolnym 1939/40 – plakat prezentujący dane dotyczące akcji dożywiania oraz działań higieniczno-sanitarnych. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Łodzi – APŁ, PSŻ, Schulwesen in Litzmannstadt-Getto im Schuljahre 1939-1940, sygn. 39/278/O/12/825, k. 1.



Ilustracja 5. Album Wydziału Szkolnego, Średni przyrost masy ciała dzieci podczas turnusów wypoczynkowych w Schronisku Młodzieżowym w 1943 roku
Yad Vashem Photo Archive, Jerusalem, Lodz, Poland, A photograph of youngsters being weighed, and data concerning the increase in youth's weight in the ghetto, sygn. FA75/82.



Ilustracja 6. Album Wydziału Szkolnego, Liczba przedszkoli i uczęszczających do nich dzieci od lutego do czerwca 1943 roku
Yad Vashem Photo Archive, Jerusalem, Lodz, Poland, Data concerning the number of children and children's homes in the ghetto in the period of February–June 1943, sygn. FA75/83.

przypadającą na każdego ucznia powierzchnię, a nawet liczbę metrów sześciennych – wyliczone osobno dla każdego rodzaju szkoły. Szczególnie szokujące może się wydawać porównanie między 1938 a 1940 rokiem, które pokazuje, że liczba nauczycieli przypadająca na jednego ucznia i liczba uczniów w klasie były wyższe w getcie niż w przedwojennej Łodzi.

Równie szczegółowe dane znajdują się na kolejnym plakacie z tej serii (ilustracja 3). Tym razem dane dotyczą nauczycieli – w postaci wykresów przedstawiono ich staż pracy, wiek, liczbę języków, którymi się posługiwali, oraz bardziej ogólnie rozumianą strukturę zatrudnienia. Trzeci plakat (ilustracja 4) pokazuje prowadzone w szkołach akcje sanitarno-higieniczne i działania na rzecz dożywiania dzieci. Wykresy słupkowe i piktogramy oddają dokładne statystyki liczby dożywianych dzieci (piktogram uczennicy dzierżące w dłoni łyżkę), z podziałem na liczbę i rodzaj posiłków oraz typ szkoły. Statystykę akcji sanitarnej podzielono natomiast na badania wykonane przez higienistki i lekarzy oraz typ szkoły. Ten plakat wzbogacono dodatkowo o dwa fotomontaże ukazujące jedzące dziecko oraz przeprowadzone badania. Uderzający jest poziom szczegółowości danych prezentowanych na wykresach. Świadczył on nie tylko o stopniu biurokratyzowania aparatu administracyjnego getta, ale był również oznaką skuteczności działań urzędników. Ukazanie opisywanych na plakatach i kartach albumów zjawisk przy pomocy precyzyjnych danych było oznaką sprawowanej przez administrację getta kontroli nad każdym aspektem funkcjonowania zamkniętej dzielnicy Litzmannstadt. Miało to istotne znaczenie propagandowe – sprawne zarządzanie gettem mogło być jednym z argumentów mających przekonać nazistów do jak najdłuższego utrzymywania jego istnienia.

Przekaz podobny do obecnego na plakatach konstruowano również w albumach. Do analizy wybrałem album Wydziału Szkolnego, który ilustrował kursy nauki zawodu dla dzieci i młodzieży w 1943 roku⁴⁴. Album ten pokazuje odmienny system edukacji, skupiający się wyłącznie na przysposabianiu zawodowym do możliwych do wykonywania w getcie prac. Przygotowanie do pracy w duchu syjonistycznym jako robotników lub rolników nie odgrywało istotnej roli tylko z powodów preferencji przewodniczącego Judenratu. Praca w getcie oznaczała też

44 Por. YVA, FA 75, Lodz, Poland, An album depicting training activities for youth in the ghetto, 1942–1943.

przetrawianie – młodsze, niezdolne do pracy dzieci zostały we wrześniu 1942 roku, podczas akcji deportacyjnej znanej jako Wielka Szpera, wywiezione do obozu w Chełmnie nad Nerem i zamordowane. Ukazanie roztaczanej nad najmłodszą częścią społeczności getta pieczy, szczególnie po wydarzeniach wrześniowej Szpery, mogło odgrywać ważną rolę jako alibi Rumkowskiego na przyszłość, do czego jeszcze wrócę poniżej.

W podzielonym na dwie części albumie pierwsza z nich obrazuje kursy przygotowawcze do pracy, druga zaś przedstawia Jugendheim – Schronisko Młodzieżowe w Marysinie, wiejskiej części getta. Był to rodzaj sanatorium, w którym personel troszczył się o kondycję fizyczną i psychiczną dzieci. Mogły tu one odzyskać siły podczas krótkich pobytów, przede wszystkim dzięki dużym racjom żywnościowym. Sekwencja kart zawiera następujące po sobie fotomontażowe przedstawienia czystych pokoi, w których przebywały dzieci, spożywanie przez nie obfitych jak na warunki getta posiłków czy zabawy na zewnątrz budynku. Po tych kartach przychodzi część statystyczna. Na wykresie znajdującym się na karcie nr 82 widzimy dane pokazujące średni przyrost masy ciała dziewcząt i chłopców w każdej z kolejnych dziesięciu grup dzieci przebywających w Jugendheimie (ilustracja 5). W przypadku tego wykresu wykorzystano zasadę znaną z metody ISOTYPE – zwielokrotniony piktogram odważnika oznacza przyrost wagi. Kartę albumu uzupełnia piktogram chłopca i dziewczynki oraz zdjęcie z pomiarem, aby uwiarygodnić przekaz, wzbogacając go reprezentacją rzeczywistości, a także uczynić go bardziej atrakcyjnym wizualnie. Na następnej karcie pojawia się przedstawienie liczby przedszkoli i dzieci do nich przyjętych (z podziałem na płcie) w okresie od lutego do czerwca 1943 roku (ilustracja 6). Diagram łączy wykres liniowy ze zdjęciami dwójki dzieci, powtarzającymi się w różnych rozmiarach, zależnych od wielkości wartości reprezentowanych przez ich wizerunki. Wybór różnego rodzaju diagramów i wykresów wpływał na atrakcyjność wizualną tych wielostronicowych dokumentów. W albumie w różnorodny sposób tworzono obraz kompleksowej opieki i przygotowania do pracy zgromadzonych w getcie dzieci. Na ich kartach odwołano się do wielu istotnych dla nowoczesności wartości – kształtowano przyszłych mieszkańców nowoczesnego miasta poprzez naukę wydajnej pracy, dbałość o ciężką fizyczną, zdrowie i higienę ciał przyszłych robotników. Dzieci były skrupulatnie liczone i ważone, by w ujęciu statystycznym można było pokazać getto jako dobrze zarządzany organizm, który nazistowscy decydenci powinni jak najdłużej zachować przy życiu.

Wizja propagandowa, stworzona w albumach i na plakatach, pokazuje pozytywny obraz warunków w getcie praktycznie w każdej sferze zarządzanej przez Judenrat. Wykresy z rosnącymi słupkami na osi czasu pokazują, jak skuteczne okazały się starania racjonalizatorskie, podjęte przez władze getta. Stworzenie takiej wizji da się także interpretować jako odpowiedź na nazistowską propagandę, opisującą Żydów jako leniwe pasożyty i lichwiarzy. Można choćby odczytać te archiwalia poprzez zestawienie stereotypowego nazistowskiego wizerunku Żyda z obrazem mieszkańców getta Litza, którzy nie tylko wydajnie pracują dla gospodarki Trzeciej Rzeszy, ale także otrzymują odpowiednią opiekę medyczną i nowoczesne leczenie, ich dzieci zdobywają odpowiednią edukację i przechodzą szkolenie zawodowe.

Albumy i plakaty możemy zatem potraktować jako próbę realizacji projektu ponownego wprowadzenia społeczności żydowskiej do „struktury” państwa nazistowskiego. Ta propagandowa wizja, stworzona na potrzeby Rumkowskiego przy użyciu nowoczesnej, racjonalnej stylistyki i uzupełniona danymi statystycznymi, przedstawionymi w czytelnych formach graficznych, pełniła zapewne funkcję konstruowanej w opozycji do nazistowskiego przekazu kontrpropagandy, która miała zwiększyć szanse realizacji jego koncepcji przetrwania poprzez pracę – *Unsere einziger weg ist Arbeit* – którą musimy potraktować jako wizję czysto utopijną w otaczającej dystopii. Wedle sloganu Rumkowskiego jedynym narzędziem dającym możliwość myślenia o przyszłości jest praca – racjonalna, wydajna, nowoczesna. Produkcja, której wzrost wyznacza rosnąca wzdłuż osi czasu krzywa, potrafi zaspokoić potrzeby i wymagania wojennej gospodarki Rzeszy. Wzdłuż tej krzywej prowadzi jedyna droga społeczności getta ku przyszłości i przetrwaniu. Jednym z narzędzi tworzenia tego utopijnego projektu, czytelnie nawiązującego w założeniach do ideologii wysokiego modernizmu, były propagandowe dokumenty wizualne, szeroko wykorzystujące dane statystyczne. Oczywiście pozytywny obraz getta stworzony w albumach i na plakatach daleko odbiegał od faktycznych warunków życia w łódzkim getcie. Ale to właśnie dzięki ukazywaniu fałszywego obrazu rzeczywistości zrealizować miał się upragniony postępowy projekt utopijny, nieuwzględniający dystopijnego kształtu otaczającego świata, w którym tego rodzaju rozwiązanie musiało stanowić jedynie mało skuteczną strategię przetrwania.

Archiwum

By móc rzetelnie analizować realizowaną przez Rumkowskiego strategię przetrwania i będące jej wyrazem materiały tworzone w Biurze Graficznym getta w okupowanej Łodzi, musimy mieć świadomość tego, że na ocenę podejmowanych przez przewodniczącego Judenratu i jego współpracowników działań w nieunikniony sposób rzutuje nasza współczesna wiedza o Zagładzie. Konstrukcja politycznego projektu Rumkowskiego z punktu widzenia roku 1940, z ograniczoną wiedzą na temat przyszłości i jeszcze przed podjęciem przez nazistów decyzji o „ostatecznym rozwiązaniu kwestii żydowskiej” na konferencji w Wannsee w 1942 roku, może wydawać się racjonalna. Co więcej, pewna autonomia, którą otrzymywały władze getta w ramach zamkniętej dzielnicy, mogła wydawać się pożądaną opcją, zapewniającą większe bezpieczeństwo jego mieszkańcom, a także zmniejszającą ryzyko szykan ze strony Polaków i śmierci z ręki niemieckich sił policyjnych i żołnierzy. Na pewne nadzieje związane z funkcjonowaniem żydowskiej dzielnicy o ograniczonej autonomii wpłynęły też niewątpliwie syjonistyczne poglądy prezesa Judenratu. W swoich wypowiedziach niejednokrotnie wyrażał się on o getcie jako o „[sw]oim żydowskim państewku”⁴⁵.

Odgrywanie roli zbawcy narodu żydowskiego okazywało się oczywiście coraz trudniejsze w miarę postępującej nazistowskiej polityki eksterminacyjnej. Jak się wydaje, strategia Rumkowskiego załamała się ostatecznie w obliczu wydarzeń z września 1942 roku. Co znamienne, produkcja albumów nie spadła⁴⁶, choć wieści o porażkach wojsk niemieckich i zbliżającym się stopniowo froncie, jak wiemy z przekazów, docierały do getta przez cały 1943 i 1944 rok. Dalsza produkcja tego typu dokumentów, mimo wzrastającej świadomości zbliżającego się końca wojny, może świadczyć o tym, że tworzone w Biurze Graficznym materiały powstawały nie tylko po to, by przekonać niemieckich przemysłowców do zlecenia produkcji na terenie getta, ale także z myślą o przyszłości, o powojennej opinii publicznej i oceniających władze getta historykach. Świadczy o tym wiele przesłanek. W getcie utworzono archiwum, które – w przeciwieństwie do działającego w Warszawie archiwum Emanuela Ringelbluma – nie było konspiracyjne, a działało w pełni legalnie, lub – dokładniej – półoficjalnie.

45 Monika Polit, op. cit., s. 75.

46 Najwięcej z zachowanych albumów pochodzi z roku 1943.

Pracownicy archiwum prowadzili kronikę oraz redagowali *Encyklopedię Getta*. Zespół Archiwum blisko współpracował z Wydziałem Ewidencji. Na potrzeby archiwum sporządzano też reprodukcje fotograficzne albumów (ilustracja 7). Myślenie o przyszłości widać wyraźnie także w odniesieniach do hipotetycznego czasu po wojnie, które pojawiają się w dedykacjach niektórych albumów i w wypowiedziach Rumkowskiego. Znacząca pod tym względem wydaje się relacjonowana przez pasierba Rumkowskiego, Edwarda Kleina, sytuacja:

[Rumkowski] Mówił mi, że muszę wszystko pamiętać. To, co się tu dzieje. Jak to wygląda. Bo jak się niedługo skończy wojna, to będziemy razem jeździć na prelekcje [...]. Będą nas zapraszać amerykańscy profesorowie, mówił. Zwiedzimy całą Amerykę, wszystkie duże miasta⁴⁷.

Z przytoczonej opowieści wynika, że Rumkowski wierzył w obronę przez siebie strategię, a jednocześnie zabiegał o zapisanie w pamięci i historii swoich zasług dla społeczności żydowskiej. W przywoływanym wcześniej świadectwie Sara Fajtlowicz, opisując powstawanie materiałów w Biurze Graficznym i ich pierwotny cel, podkreślała, że początkowo wizualne opracowania danych statystycznych tworzone dla Niemców i prezentowały one głównie dane na temat śmiertelności i zachorowań w getcie. Później kierownictwo Wydziału Ewidencji, którego częścią było Biuro Graficzne, zaproponowało Rumkowskiemu przygotowywanie podobnych opracowań na potrzeby getta. Przybrały one formę albumów i plakatów. Artystka uważała je za materiały tworzone przyszłościowo, z myślą o tym, aby zaświadczyć o funkcjonowaniu getta i kompetencji prezesa: „Albumy te nie pokazywały prawdy, były raczej tendencyjne, gdyż Rumkowski chciał historii przekazać, że był naszym opiekunem i ojcem. [...] Mam wrażenie, że chciał się tym wykazać w przyszłości”⁴⁸.

Fakt sporządzania dokumentów mających w przyszłości stworzyć alibi dla Rumkowskiego opisuje także Jakub Poznański, urzędnik żydowskiej administracji, który pozostawił pamiętnik opisujący warunki życia i stosunki w żydowskiej administracji: „W innym resorcie [Rumkowski] oświadczył podobno, że »posiada dostateczne dowody swojej niewinności« na wypadek, gdyby miał w przyszłości stanąć przed sądem”⁴⁹. W obliczu wzrastającej świadomości rozliczenia, które miało nadejść

47 Relacje Edwarda Kleina, w posiadaniu Moniki Polit, cyt za: Monika Polit, op. cit., s. 131.

48 YVA, Testimony of Sara (Gliksmann) Fajtlowicz..., s. 4.

49 Jakub Poznański, op. cit., s. 101.

po wojnie, urzędnicy coraz wyraźniej szukali alibi dla swoich poczynañ. Wyżsi rangą pracownicy administracji ze względu na dostatnie warunki życia, skrajnie różne od sytuacji zwykłych mieszkańców, nie cieszyli się dobrą opinią. Rumkowski przez znaczną część mieszkańców getta był wręcz znienawidzony⁵⁰. W kontekście poszukiwania alibi na przyszłość, chęć zachowania tych dokumentów i konstruowanie oficjalnego archiwum getta można moim zdaniem traktować jako próbę projektowania fałszywej wizji przeszłości.

Według Arjuna Appaduraia, w tradycyjnej, „humanistycznej” (*humanistic*) perspektywie archiwum jest neutralnym narzędziem do badania pamięci zbiorowej, składającym się z przypadkowo zachowanych śladów⁵¹. Przypadkowość zgromadzonych artefaktów jest wedle tego podejścia, które amerykański antropolog nazywa ideologią „śladu” (*ideology of the “trace”*), źródłem autorytetu moralnego archiwum, a wszelkie oznaki intencjonalności bądź ingerencji w jego materie są skazą, którą należy wyeliminować⁵². Appadurai uważa, że należy odrzucić taki pogląd i tworzenie archiwum postrzega jako antycypację pamięci zbiorowej⁵³. Dzieje się tak, gdyż dokumenty zyskują swój status „dopiero w efekcie uprzedniego zdefiniowania (»interwencji«), to archiwum jest »metainterwencją« i dotyczy tyleż pamięci, co wyobraźni”⁵⁴. Analizowane archiwalia wydają się zatem tak rozumianą formą antycypacji pamięci zbiorowej, lecz rola, jaką miały odegrać w przyszłości, pozostała jedynie w sferze wyobrażeń ich twórców i inicjatorów.

Konkluzje

Dane statystyczne w dokumentach, które powstawały w Biurze Graficznym, trudno dziś traktować jako źródło historyczne. Stanowią one raczej część fikcyjnej narracji, mającej na celu stworzenie pożądanego obrazu getta i jego społeczności zarówno dla odwiedzających to miejsce niemieckich

50 Por. Andrea Löw, op. cit., s. 108.

51 Por. Arjun Appadurai, *Archive and Aspiration*, [w:] *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, eds. Joke Brouwer, Arjen Mulder, Rotterdam 2003, s. 15.

52 Por. ibidem, s. 16.

53 Por. ibidem.

54 Iwona Kurz, *Archiwum*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpr. Joanna Kalicka, Warszawa 2014, s. 48.

przemysłowców, jak i przyszłych pokoleń. Dlatego, mimo panujących w getcie tragicznych warunków egzystencji, prowadzona w tych dokumentach propagandowa narracja ukazywała getto w Litzmannstadt jako miejsce wydajnej i racjonalnej pracy, autonomiczny i efektywnie zarządzany organizm. Wyłaniający się z archiwaliów stworzonych w Biurze Graficznym obraz getta jest zatem głęboko zakorzeniony w nowoczesnych dyskursach – w typowej dla nich wierze w technologię i naukę, przy pomocy których dojdzie do sterowanych przez państwo i jego biurokratyczny aparat przemian świata. Ich narzędziem miała być nie tylko modernizacja i racjonalizacja produkcji, ale również kontrola nad zdrowiem i higieną populacji. Ważnym narzędziem przekazu, powszechnym w tych materiałach, było użycie danych statystycznych, przedstawianych w łatwo przyswajalnych formach graficznych. Propagandowy przekaz tych dokumentów fundował się zatem na nowoczesnej wierze w „ideę świata jako otwartego na przekształcenia wskutek interwencji człowieka”⁵⁵. Efekt ten uzyskano nie tylko dzięki wykorzystaniu pozowanych – po wywołaniu przycinanych na potrzeby tworzonych fotokolaży – zdjęć żydowskich robotników, ale również dzięki użyciu stylistyki nawiązującej do estetyki awangardy konstruktywistycznej i industrialnej ikonografii oraz opracowanych graficznie danych statystycznych, mających stanowić niezbite dowody słuszności podejmowanych działań. Chociaż Rumkowski zapewne wierzył w modernizacyjny program przyjętej przez siebie strategii przetrwania, to jednak powstające na potrzeby Judenratu materiały i chętnie przyjmowane przez niego prezenty od pracowników miały też zapewnić mu dobre alibi na przyszłość i zostać statystycznymi, naukowymi i zgodnymi z nowoczesnymi dyskursami dowodami na czas po wojnie – argumentem przeciwko słowom nienawidzącego prezesa ludu getta.

Wymagane przez Niemców dane statystyczne miały służyć lepszemu zarządzaniu gettem, a następnie bardziej skutecznemu przeprowadzeniu Zagłady. Ówczesna wiara w statystykę jako naukę, która dawała możliwość pokazania obiektywnego, mierzalnego i przekonującego obrazu rzeczywistości, pokazuje jednak również, jak głęboko zakorzenione w sposobie myślenia włodarzy getta były nowoczesne idee, do których w nawet tak dramatycznych warunkach odwoływał się

55 „[...] the idea of the world as open to transformation by human intervention” (Anthony Giddens, Christopher Pierson, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Palo Alto 1998, s. 94).



Marzec 1942

Ilustracja 7. Autor zdjęcia nieznany, Mendel Grossman (po lewej) i Pinchas Szwarz wykonują fotograficzne reprodukcje kart albumu Wydziału Zdrowia, marzec 1942
Yad Vashem Photo Archives, Lodz, Poland, exhibition in the ghetto, March 1942, sygn. 6735/16.

Rumkowski, przyjmując je jako podstawę do budowanego projektu przyszłości, będącego w jego oczach jedyną możliwą strategią przetrwania społeczności żydowskiej getta. Jednym z elementów mających przyczynić się do realizacji przyjętego planu były wizualne materiały propagandowe. Albumy i plakaty wraz z postępującym procesem eksterminacji i likwidacją zamkniętej dzielnicy zaczęły stanowić wartościowe alibi dla jej władz. Były elementem prospektywnej polityki historycznej i miały stać się częścią antycypowanej w akcie archiwizowania przyszłej pamięci zbiorowej o getcie.

Tekst powstał dzięki badaniom, które miałem szansę przeprowadzić w archiwum Instytutu Pamięci Męczenników i Bohaterów Holocaustu Jad Waszem w Jerozolimie podczas pobytu na stypendium „Two-Week Research Fellowships for PhD Students / Candidates from Aboard” w 2018 roku.

The article was created thanks to the research I had the chance to carry out in the Yad Vashem Institute Archives in Jerusalem during my stay on the Two-Week Research Fellowships for PhD Students / Candidates from Aboard in 2018.

SEBASTIAN PORZUCZEK

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych
na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ORCID 0000-0002-3087-4177

sebastian.porzuczek@gmail.com

O potencjale kina *science fiction* w eksperymentalnym myśleniu o przyszłości na przykładzie *Arrival* Denisa Villeneuve'a

Celem artykułu jest analiza kinowych mechanizmów przedstawiania problematyki czasu w kontekście *Nowego początku* (*Arrival*) Denisa Villeneuve'a. Kanadyjski reżyser twórczo (re)projektuje konwencje kina *science fiction* (opowieści o inwazji wysoko-rozwinętych cywilizacji z odległych galaktyk) oraz wykorzystuje melodramatyczny modus opowiadania, co pozwala mu zarówno przybliżyć widzom (intelektualnie – poprzez poznawcze wyobcowanie) alternatywną conceptualizację czasu, jak i zarysować jej egzystencjalne konsekwencje. Dla niniejszych refleksji decydująca jest identyfikacja wynikającego z futurospekcji zaburzenia linearnej struktury narracji, bowiem w tym kontekście ujawnia się możliwość odczytania filmu w kategoriach eksperymentalnego (spekulatywnego) myślenia o przyszłości poprzez fikcję.

Słowa kluczowe: *Nowy Początek*, Denis Villeneuve, czas, fikcja spekulatywna, fantastyka naukowa

The Potential of Experimental Thinking About the Future in Science Fiction Cinema (Based on the Example of Denis Villeneuve's *Arrival*)

The aim of the article is to examine the cinematic mechanisms of presenting time in the context of *Arrival* by Denis Villeneuve. In the Canadian director's movie, the creative (re)design of the conventions of science fiction cinema (especially the stories of the invasion of highly developed galactic civilizations) is used – within the melodramatic mode of narration – to explicate the intellectual (cognitive estrangement) problematic status of the alternative conceptualization of time and its existential consequences. However, the author pays special attention to the issue of the (non)linear – due to prospectives – narrative structure in the context of experimental (speculative) thinking about the future through fiction.

Key words: *Arrival*, Denis Villeneuve, time, speculative fiction, science fiction

(Re)projektowanie przyszłości – między interwencją a spekulacją

Denis Villeneuve w *Nowym początku* (*Arrival*, 2016), ekranizacji opowiadania *Story of Your Life* Teda Chianga, korzysta z konwencji kina *science fiction*, przede wszystkim opowieści o inwazji wysokorozwiniętych cywilizacji z odległych galaktyk. Przedstawiona historia – na pozór nieskomplikowana, wpisująca się w klasyczny schemat kompozycji filmowej – osnuta została wokół działań lingwistki Louise Banks w ramach wojskowo-naukowej grupy, która próbuje porozumieć się z Obcymi (nazywanymi Heptapodami). W swojej pracy główna bohaterka musi zmierzyć się z wyzwaniem, które stanowi przyswojenie sobie nie tylko radykalnie obcego języka, lecz także alternatywnego wobec ludzkich kategorii poznawczych sposobu myślenia o przyszłości czy temporalności w ogóle. Villeneuve stworzył zasadniczo kameralny, skromny w środkach film, w którym jednak podjął wyzwanie przedstawienia eksperymentalnej konceptualizacji czasu. Kino wydaje mi się medium do tego zadania szczególnie predysponowanym. Bowiem atrakcyjniej (i może skuteczniej) niż gramatyczno-syntaktyczne eksperymenty, które w literackim pierwowzorze wyzyskane zostały do sproblematyzowania zagadnienia temporalności, oddziałują na odbiorcę immanentnie dla kina mechanizmy (środki) prezentowania złożonego statusu czasowości: trwanie sekwencji obrazów (materializacja czasu)¹, zestawianie ujęć z różnych linii czasowych, zaburzanie linearności narracji poprzez wprowadzenie futurospekcji czy wreszcie dramaturgiczne zagęszczenie czasu.

Właśnie ze względu na zaburzenia w strukturze narracyjnej *Arrival* interpretować można z powodzeniem w kontekście nurtu *puzzle films*², który narusza tradycyjny (linearny) sposób percypowania i doświadczania czasu, pozostawiając przy tym odbiorcy możliwość retroaktywnego zrekonstruowania (uporządkowania) chronologii zdarzeń. Ta aktywność odbiorczo-interpretacyjna pozwala widzowi w pełni zrozumieć istotę i konsekwencje filmowego eksperymentu.

1 Por. Rafał Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s.240.

2 *Puzzle films* to nurt „charakteryzujący się fragmentarycznym opowiadaniem, achronologią przebiegu zdarzeń i alinearnością wątków, piętrzeniem poziomów rzeczywistości, niejasnymi relacjami w czasoprzestrzeni oraz bardzo często skrajnie subiektywną perspektywą bohaterów ogniskujących fabułę” (Barbara Szczekała, *Czas niszczy wszystko. Fenomen odwróconej chronologii w opowiadaniu filmowym*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s.47–66). Kwestię tę Barbara Szczekała analizowała obszerniej w swojej książce (także w kontekście *Arrival*) – por. Barbara Szczekała, *Kolizja czasu: w pętli retroaktywności*, [w:] eadem, *Mind-game films. Gry z narracją i widzom*, Łódź 2018, s.84–97.

Relevantna dla niniejszych refleksji staje się zatem próba wyodrębnienia trójaktowej kompozycji filmu i przeprowadzenia na tej podstawie drobiazgowej analizy jego fabularnej konstrukcji. Istotnym elementem eksperymentu Villeneuve'a jest bowiem wykorzystanie pozornie prostego schematu rozwoju zdarzeń do silniejszego zaangażowania widza. Aby to przekonująco pokazać, należy jednak zaakcentować momenty, w których reżyser świadomie zaburza ten – tradycyjnie rozpisany na trzy akty – schemat dramaturgiczny. Proponowana próba analizy nie ma więc charakteru akademickiego ćwiczenia. Stanowi raczej podstawę do rozważenia interioryzowanych przez widza, egzystencjalnych konsekwencji alternatywnej modulacji czasu, a także pożytków, jakie przynosi tego rodzaju sztuka spekulatywna, i wreszcie do rozpoznania szczególnego potencjału *Arrival* do przeprowadzenia eksperymentalnej – i utrzymanej w duchu Brunona Latoura – konceptualizacji myślenia o przyszłości. Celem artystycznego projektu Villeneuve'a jest bowiem naukowa spekulacja, ujęta w ramy ponownie zaprojektowanych (*redesigned*) konwencji kina *science fiction*. Tego rodzaju ponowne projektowanie bliskie wydaje się postulatowi Latoura, które syntetycznie wyraził w wykładzie *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*. Właśnie w tym wykładzie postulował, by celem projektowania (*performatywne to design*) stało się procesualne (współ)działanie tego, co przeszłe (zastane, poznane), z tym, co przyszłe (potencjalnie możliwe)³.

Funkcję punktów orientacyjnych dla moich analiz pełnić będą trzy płaszczyzny, ujawniające konsekwencje wstępnie zarysowanego powyżej eksperymentu Villeneuve'a: społeczno-polityczna, lingwistyczno-scjentystyczna i psychologiczno-egzystencjalna. Pierwsza z nich dotyczy państwowych, instytucjonalnych reakcji na inwazję, które służą reżyserowi do wpisania w fabułę filmu przekazu o charakterze pacyfistycznym. Na drugą płaszczyznę składa się naukowy kontekst spotkań głównej bohaterki z Obcymi, a także próba filmowego przedstawienia hipotezy Sapira–Whorfa na temat relatywności systemów pojęciowych ufundowanych na dystynkcjach językowych, a także szerzej rozumianego związku języka ze sposobem myślenia i postrzeganiem rzeczywistości. Natomiast trzecie spektrum problemowe wiąże się

3 Por. Bruno Latour, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, <http://bit.ly/reprojektowanieO6>, s.3.

z procesem przyswajania przez Louise – na drodze poznawania języka Heptapodów – alternatywnego rozumienia czasu, co w kluczowy sposób wpływa na jej egzystencję. Zaobserwowanie przesunięć w fabularnej hierarchii tych trzech płaszczyzn odegra szczególnie istotną rolę w analizie podjętej przez reżysera próby przełożenia naukowych konsekwencji alternatywnego myślenia o czasie na melodramatyczny modus opowiadania.

Ab ovo: analiza narracyjna

Już początek filmu wprowadza Louise Banks jako postać centralną, której losy i działania spajają całą opowieść. Właśnie jej obecność na pierwszym planie w prologu i finale sprawia, że możliwa (i zupełnie przekonująca) staje się choćby tego rodzaju wykładnia problematycznej narracji *Arrival*, w której ramę opowieści stanowi sekwencja otwierająca i końcowe kadry jako tożsame (powtórzone) ujęcia estetycznie (kolorystycznie) oraz scenograficznie (wystrój lokacji). Sceny te stanowią mają terazniejszość, lokując się w międzyczasie: pomiędzy retrospekcyjną opowieścią o przybyciu Obcych a narodzinami dziecka głównej bohaterki⁴. Jednak w ramach niniejszych analiz przyjmuję, że akcja właściwa filmu (opowieść o przybyciu Heptapodów) to terazniejszość, natomiast reminiscencje, w których pojawia się Louise z córką – przez widza, jak można zakładać, początkowo konwencjonalnie rozpoznawane jako retrospekcje – stanowią futurospekcje w sensie właściwym⁵. Konstatacja ta wydaje mi się pożyteczna w dwójnasób: jest najbardziej funkcjonalna w kontekście próby przedstawienia egzystencjalnego wymiaru zakrzywiania czasu poprzez futurospekcje, których główna bohaterka (i widz za jej pośrednictwem) doświadcza *hic et nunc*, a także ułatwia zachowanie klarowności wyводу, w którym podejmuję

- 4 Israel A. C. Noletto i Sebastião Alves Teixeira Lopes proponują taką wykładnię chronologii literackiego pierwowzoru *Arrival*, która zakłada, że Louise opowiada historię inwazji Heptapodów swojej córce – jeszcze przed jej faktycznymi narodzinami (Israel A. C. Noletto, Sebastião Alves Teixeira Lopes, *Heptapod B and the Metaphysics of Time – Hybrid Interfaces of Literature, Cinema and Science*, „Revista Polifonia”, vol. 25, n°. 40.2: *Estudos Literários*, s.209).
- 5 Zresztą Villeneuve często nadaje tym futurospekcjom szczególnie złożony status, wpisując poszczególne sceny w paradygmatyczne napięcie: rzeczywiste–oniryczne, terazniejsze–przyszłe, np. gdy wkomponowuje głos z przyszłości w scenę z terazniejszości lub scenę z terazniejszości przedstawia jako coś, co bohaterka przypomina sobie w przyszłości.

wyzwanie objaśnienia dość złożonej, zawiłej struktury przenikających się linii czasowych w omawianym obrazie.

By jednak adekwatnie rozważyć szczególny status narracji i czasu w *Arrival*, konieczne wydaje się poddanie analizie przede wszystkim konstrukcji dramaturgicznej filmu. Obraz Villeneuve'a otwiera bowiem seria krótkich ujęć z Louise, uzupełniona jej narracją z offu. To eliptyczna, epizodyczna rekonstrukcja relacji matki z córką Hannah (imię-palindrom, co znaczące dla problematyzowanej w filmie niemożności rozróżnienia początku i końca): od narodzin, poprzez okres szkolny, nastoletni, aż po chorobę i przedwczesną śmierć. Już w tym fragmencie reżyser akcentuje decydujące dla specyficznej narracji jego filmu metaproblemy: niestabilność, niespoistość pamięci czy (a)linearność opowieści. Właściwa akcja filmu przedstawia historię pojawienia się Obcych, osadzając główną bohaterkę w kontekście początku inwazji.

W dość konwencjonalny sposób moment zawiązania akcji łączy się z propozycją dołączenia do wojskowo-naukowego zespołu badawczego, którą Louise otrzymuje od pułkownika Webera. W pierwszym akcie szczególnie istotna – z punktu widzenia ekspozycji – wydaje się scena w helikopterze, w której nie tylko wprowadzony zostaje drugi istotny bohater (fizyk Ian Donnelly), lecz przede wszystkim Weber wykląda Louise jej podstawowe zadanie – uzyskanie od Obcych odpowiedzi na najważniejsze pytania: skąd przybyli i w jakim celu? Właśnie podczas jednej z pierwszych rozmów z pułkownikiem ujawniają się dwie główne motywacje protagonistki. Poza szansą na podjęcie badań o charakterze szczególnie doniosłym naukowo (to po prostu rodzaj wyzwania), zarysowuje się cel prywatny, niekoniecznie tożsamy z intencjami i celami państwa / wojska, gdyż Louise będzie aktywnie dążyć do tego, by przeforsować metody pokojowe. Bohaterka ma bowiem w pamięci wcześniejszą współpracę z wywiadem wojskowym, w której ramach jej tłumaczenia z perskiego wykorzystano do brutalnego unieszkodliwienia – jak widz może się łatwo domyślić – rebeliantów.

Momentem zwrotnym akcji – ustanawiającym przejście do drugiego aktu – jest w tym kontekście pierwsza wizyta Louise na statku przybyszów, co zresztą Villeneuve inscenizuje jako silnie doświadczane przez bohaterów wkroczenie w inną, obcą rzeczywistość. Skok z platformy do wnętrza statku staje się niemal skokiem wiary, podważającym prawa fizyki. To również jeden z pierwszych momentów, kiedy główna bohaterka musi stawić czoło zjawiskom, które wymykają się ludzkim kategoriom poznawczym. Od tej chwili rozpoczyna się praca

badawcza Louise, czyli właściwa akcja filmu – seria perypetii, prób i niepowodzeń, kolejnych analiz, wyczerpujących wizyt na statku Heptapodów (co akcentują powtarzające się zbliżenia na drżące dłonie, wyczerpane ciała badaczy) i kolejnych pomysłów bohaterki, inicjujących punkty zwrotne zarówno pod względem badawczym (w procesie poznawania Heptapodów), jak i egzystencjalnym. W ramach rozwoju fabuły Louise przedstawiona zostaje jako silna, niezależna protagonistka, o czym zaświadcza choćby podjęta wbrew ustanowionym przez wojsko regułom decyzja o zdjęciu skafandra i zbliżeniu się do obcych. Celem tego działania było, rzecz jasna, nadanie sesjom badawczym bardziej osobistej formy kontaktu. Nieprzypadkowo od czasu tego zdarzenia bohaterkę zaczynają nawiedzać futurospekcje (wielokrotnie, cyklicznie powtarzające się sceny, które widz zobaczył już na początku filmu: dorastanie Hannah, jej choroba i wreszcie śmierć), sygnalizujące *de facto* proces przyswajania przez nią pisma (języka wizualnego / obrazowego) Heptapodów jako wyzwolonego z linearności czasu logogramu, języka rządzonego ortografią nieliniową.

Za kolejny punkt zwrotny – przeformułujący dotychczasowe relacje pomiędzy ludźmi i Heptapodami – uznać można bunt żołnierzy i podłożenie ładunków wybuchowych na statku obcych w reakcji na to, że podczas jednej z sesji użyli oni słowa „broń”. Ów akt oporu, wynikający z językowego nieporozumienia, niewiedzy i lęku, tylko wzmacnia obawę wojska przed akcją odwetową Obcych. Obawa ta jest tym silniejsza, że od tego czasu obcy odmawiają spotkań z badaczami. Wyjątek stanowi Louise, która otrzymuje indywidualnie zaproszenie na ich statek. Zdarzenie to uznać można za dramaturgiczne przejście do aktu trzeciego. W trakcie tej wizyty bowiem dopełnia się konstrukcja narracji erotetycznej⁶: bohaterka otrzymuje odpowiedzi na pytania, które w pierwszym akcie sformułował pułkownik Weber. Heptapody ujawniają swoje motywacje i zamiary: chcą pomóc w rozwoju ludzkości, przekazując jej własny

6 To rodzaj konstrukcji narracyjnej, oferującej odbiorcy poczucie spójności i kompletności opowieści. Na konkretne pytania (problemy, z którymi musi się zmierzyć główny bohater, wyzwania, które musi podjąć itp.) z prologu widz otrzymuje odpowiedzi (satysfakcjonujące rozwiązanie istotnych komplikacji fabularnych) w ostatnim akcie filmu. Por. Noël Carroll, *Mystifying Movies. Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York 1988; Edward Branigan, *Schemat fabularny*, przeł. Jacek Ostaszewski, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski, Kraków 1999, s. 112–154.

język i skorelowany z nim inny sposób postrzegania czasu. Ów dar ma przyczynić się do technicznego rozwoju ludzkości, która – w odległej przyszłości – będzie miała możliwość odwdzięczenia się przybyszom za wcześniejszą pomoc. Ostatnie spotkanie z obcymi okazuje się szczególnie istotne, Louise doświadcza bowiem kolejnej futurospekcji: widzi swój (przyszły) wykład na temat książki o translacji z języka Heptapodów. Pozwala jej to rozszyfrować końcowy przekaz, który otrzymała od Obcych, a zatem ostatecznie przyswoić – i zastosować w praktyce – specyficzną dla nich modulację czasu. O ile dotychczas przyszłość nawiedzała Louise głównie poza sferą jej intencjonalności, o tyle w kulminacyjnej sekwencji w bazie wojskowej, gdy samowolnie podejmuje ona próbę przekonania generała Shanga do zaniechania ataku na Obcych, już raczej samodzielnie przywołuje (bądź, ujmując problem ostrożniej, potrafi świadomie wykorzystać) wspomnienie z przyszłości, by w teraźniejszej (głównej) akcji osiągnąć prywatny cel. Przypomnijmy: zgoła pacyfistyczny i który postawiła sobie już w pierwszym akcie.

Nauka jako działalność zaangażowana

Zanim przyjrze się płaszczyźnie lingwistycznej *Arrival*, warto zrekonstruować skorelowany z nią problem komunikacji międzyludzkiej (a nawet międzygatunkowej) w kontekście społeczno-politycznym. Znamienna wydaje się tu prospekcja w pierwszym akcie, kiedy Ian nieświadomie antycypuje jeden z podstawowych elementów przyszłych działań Louise. Odczytuje fragment jej niedawno wydanej książki, w którym język został ujęty jako fundament cywilizacji (wspólnoty), medium porozumienia, ale także jako rodzaj broni, narzędzie konfliktu, prowadzenia wojny. W tę problematykę trafnie wpisuje się napięcie społeczno-polityczne, które towarzyszy pojawieniu się Heptapodów. Nieprzypadkowo w narrację filmu wpisane zostały podsycające niepokój w zespole badawczym telewizyjne relacje. Bohaterowie nieustannie działają w związku z tym pod presją możliwego konfliktu zbrojnego, a językowe nieporozumienie (przypomnijmy: obcy użyli słowa „broń”⁷, ale nie w sensie militarnym, lecz w znaczeniu „narzędzie”) doprowadza do eskalacji strachu wśród rządów największych państw. Wojsko natomiast przerywa międzynarodową komunikację pomiędzy badaczami – teraz

7 Reżyser wykorzystuje tu semantyczne napięcie pomiędzy słowami „broń” (*weapon*) i „narzędzie” (*tool*), co oczywiście bezpośrednio łączy się z zarysowanym na początku filmu ujęciem języka jako broni i/lub narzędzia.

już działającymi w opresyjnie upolitycznionych warunkach. Działania te po prostu motywuje lęk przed skolonizowaniem ludzkości przez Obcych. Podczas jednej z rozmów z Louise pułkownik Weber wprost odwołuje się do historii kolonialnej jako rodzaju ramy poznawczej dla inwazji Heptapodów. To także rama poznawcza, którą Villeneuve podsuwa widzowi, by mógł w pełni uświadomić sobie istotę stojącego przed protagonistką wyzwania. Główna bohaterka jako lingwistka pełni bardzo odpowiedzialną funkcję pośrednika komunikacyjnego między zupełnie obcymi sobie cywilizacjami, dysponującymi odmiennymi kategoriami poznawczymi i metodami opisu świata. Łatwo wpisać te wątki w bardziej uniwersalną problematykę lęku przed innością i, co za tym idzie, odczytywać w *Arrival* pacyfistyczny apel o międzyludzkie / międzygatunkowe porozumienie i zjednoczenie.

Jednak to problematyka scjentystyczna zostaje w *Arrival* prawdziwie pogłębiona i to ona pełni nadrzędną funkcję. Sam dar przybyszów, czyli język jako broń-narzędzie, ma walor nie tylko egzystencjalny, lecz także ściśle techniczny / technologiczny. W kontekście możliwości ludzkiego poznania i naukowego oglądu świata obraz Villeneuve'a został zrealizowany w duchu optymistycznym (zadanie Louise kończy się przecież sukcesem). Nie sposób przy tym zignorować faktu, że narracja o poznaniu obcej cywilizacji przyjmuje tu postać opowieści prywatnej, subiektywnej, co pozwala twórcom zaakcentować egzystencjalny (zaangażowany) wymiar naukowej działalności. W jednej z rozmów z Ianem bohaterka zaczyna *explicite* traktować swoją misję jako historię, która obejmuje przede wszystkim rozwój ich wzajemnych relacji. Podkreślić więc trzeba, że badania naukowe nie przyjmują tu postaci odseparowanej, zdystansowanej *epoché*, lecz ujawniają się jako ściśle połączone z tym, co imponderabilne: cielesną bliskością, dotykiem i emocjonalnym zaangażowaniem. Emblematyczny pod tym względem wydaje się moment, w którym Louise zdejmuje skafander i dotyka tafli szkła (ekranu), bowiem – w obliczu niemożności językowego porozumienia się – podejmuje w ten sposób próbę przełamania impasu w procesie poznawania Obcych poprzez gest otwartości, który można odczytać jako cielesny wyraz intencji zbudowania emocjonalnej więzi z przybyszami. Scena ta wydaje się symboliczna także pod względem formalnym. Villeneuve wykorzystuje tu zbliżenie na dłoni bohaterki (zaprezentowane poniżej), które widz może odczytać metaforycznie jako sygnał wiary reżysera w możliwość międzygatunkowego porozumienia. Wizualne podobieństwo kształtów (dłoni Louise i ciała Heptapoda) sygnalizuje bowiem nierozzerwalny związek tego, co tożsame (znane, oswojone), z tym, co obce (nowe, alternatywne).



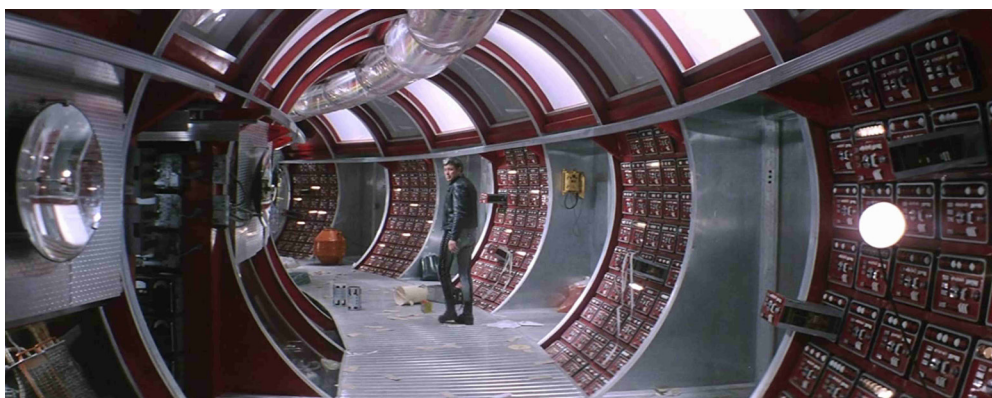
Ilustracja 1. Wizualne podobieństwo: dłoń Louise i ciało Heptapoda

Przechodząc jednak na ogólniejszy poziom analizy *Arrival*, rozważyć trzeba wpływ (a)linearnej narracji na dramaturgię jako czynnika budującego napięcie. Film otwiera intensywna emocjonalnie (zaakcentowana także motywem muzycznym) sekwencja, która przedstawia traumatyczne doświadczenia głównej bohaterki – chorobę i śmierć córki. Następnie rozpoczyna się akcja właściwa, prowadzona w raczej niespiesznym tempie, z futurospekcjami, destabilizującymi niekiedy konwencjonalny porządek opowieści. W efekcie prospekcyjnego zaburzenia struktury rozwoju akcji widz odbierać może zdarzenia, w których bierze aktywny udział Louise, jako dramaturgicznie osłabione, w mniejszym stopniu angażujące emocjonalnie. Trudno bowiem z napięciem obserwować kulminacyjny bunt protagonistki przeciwko wojsku i jej samowolną próbę podjęcia negocjacji z chińskim generałem, gdy wizje z przyszłości zdradzają, że nic złego nie może się jej tu przydarzyć.

Villeneuve, świadom chyba powyżej zarysowanych problemów związanych z narracją, postanowił dramaturgiczny środek ciężkości przesunąć na emocjonalny tragizm decyzji Louise o związku z Ianem – decyzji podjętej przecież ze świadomością, że obojgu przyniesie ona cierpienie. By zaakcentować ów tragizm, w finałowym wybrzmieniu nałożył na siebie trzy płaszczyzny czasowe: teraźniejszość na bliższą i dalszą przyszłość. Całą opowieść zakończył natomiast nie tyle oczekiwaną zapewne przez widza puentą *per se*, ile postawieniem nierozstrzygalnego pytania – o charakterze nie tylko psychologiczno-egzystencjalnym, ale także etycznym – „czy gdybyś mógł obejrzeć własne życie od początku do końca, chciałbyś coś zmienić?”. Prawdziwą moc zyskuje ono właśnie w kontekście losów Louise i – potencjalnie – jej konfliktu wewnętrznego.

Scjentyzm kina *science fiction*: modulacje i figuracje czasu

By w pełni zrozumieć istotę tego konfliktu, trzeba gruntowniej przyjrzeć się naukowemu sednu *Arrival*, czyli problematyce czasu. Pojawia się ona wprost w wypowiedziach Louise, ale także – a może przede wszystkim – niemal od początku filmu jest sygnalizowana wizualnie: korytarz szpitala, który przemierza bohaterka w futurospekcjach dotyczących choroby jej córki, sfilmowany został w taki sposób, że sprawia wrażenie pętli (czasoprzestrzennej pętli jako rodzaju więzienia). Miękkie, koliste ruchy kamery, podążającej za Louise, to jeden z wyznaczników formalnych filmu Villeneuve’a. Reżyser korzysta także z tradycyjnych dla estetyki kina *science fiction* filmowych chwytów wizualnej figuracji (metaforyzacji) czasu. Omówioną powyżej scenę widz skojarzyć może



Ilustracja 2. *Solaris* (1972), reż. Andriej Tarkowski,
<https://www.imdb.com/title/tt0069293/mediaviewer/rm2318633473>



Ilustracja 3. *Przestrzeń* (korytarz szpitalny) ewokuje zakrzywienie czasu

choćby z kadrami z *Solaris* Andrieja Tarkowskiego, w którym podobnie filmowana przestrzeń stacji badawczej podkreśla problematyczny status (uprzestrzennionej) pamięci i (zakrzywionego) czasu.

W ramach logiki zdarzeń w *Arrival* tradycyjna antynomia przeszłości i przyszłości rozpada się w chiazmatycznej⁸, palindromicznej strukturze opowieści, ujawniając zasadniczą aporetyczność czasu filmowej narracji. By zrozumieć ową aporetyczność, zatrzymajmy się na moment przy scenie rozmowy telefonicznej z generałem Shangiem, która uświadamia fundamentalną komplikację czasu, wpisaną w narrację filmu Villeneuve'a. Otóż Louise tu i teraz nie wiedziałaby, co powiedzieć chińskiemu generałowi, gdyby ten podczas spotkania z nią w przyszłości (już po odejściu Heptapodów) nie powtórzył jej tych słów; Louise z przyszłości natomiast nigdy słowa te nie zostałyby powtórzone, gdyby Louise z przeszłości ich nie wypowiedziała. Powyższy przykład jest znamieny dla konstrukcji głównej intrygi w *Arrival*, dla której zasadnicze pozostaje zapętlenie czasu i – w konsekwencji – zaburzenie konwencjonalnie rozumianej przyczynowości, narracyjnie materializujące nieliniowość czasu postrzeganego przez Heptapody.

W *Arrival* zderzają się ze sobą dwa modusy czasu: czas liniowy (czas jako ruch ekstensywny) z czasem, który roboczo można nazwać eschatologicznym (uosabianym przez chorobę i śmierć Hannah), prowadzi on bowiem do pytania o możliwość istnienia poza czasem (poza zwykłym porządkiem czasu)⁹. Hannah powraca do Louise w kolejnych retro- i futurospekcjach, czyli w czasie szczególnie zagęszczonym, w wiecznym trwaniu chwil, które okazują się ożywczą, pełną nadziei odpowiedzią na nieuchronność śmierci. Inspirujący w tym kontekście może okazać się koncept *vita nuova* (wybrzmiewający niejako w polskim przekładzie tytułu filmu – *Nowy początek*). Zgodnie z owym konceptem – sformułowanym przez Paula Ricœura jako odpowiedź na Heideggerowskie bycie-ku-śmierci – podmiot skonfrontować się może z przygodnością / czasowością egzystencji w sposób, który

8 Por. Barbara Szczekała, *Czas niszczy wszystko...*, s.59.

9 W niniejszym szkicu problem ten ujmuję raczej w kontekście egzystencjalnym, choć możliwa jest też taka interpretacja, która ontologię czasu ujmuje w ramy tzw. teorii wszechświata blokowego, czyli to, co przeszłe, teraźniejsze i przyszłe, przedstawia jako istniejące jednocześnie (ich radykalny podział to jedynie konstrukt językowy) – por. Israel A. C. Noletto, Sebastião Alves Teixeira Lopes, op. cit.

pozwoli mu ją „przekroczyć, zatrzeć, zawiesić, i jednocześnie w niej pozostać”¹⁰. Podobny charakter ma egzystencjalne wyzwanie, z którym musi się zmierzyć Louise, kiedy już przyswoi sobie język Heptapodów. Prawdziwie przeraża i jednocześnie uwodzi (z cierpieniem sąsiadującą przecież momenty radości, czułości) bohaterkę przyszłość jako już (za)poznana. Za taką interpretacją kryje się być może alternatywny modus – waloryzujący ekspansywny (emocjonalnie, a może i afektywnie) potencjał chwil przeżytych właśnie jako uprzedzających, odwlekających nieuchronny koniec. To wyraz myślenia o życiu i ludzkim doświadczeniu jako czasie darowanym. Odwołajmy się do słów bohaterki z finału: „Choć znam cel podróży i wiem, jak się zakończy, godzę się na nią. I wyczekuję każdej jej chwili” – jakby na przekór konstatacji Ricœura, że czas „raczej niszczy, niż tworzy”¹¹. Zamiast czasu liniowego – intuicyjnie odsyłającego do kategorii zmiany, przemijania – czasowość w rozumieniu Heptapodów wyzwolona została całkowicie ze sztywnych podziałów na przeszłość i przyszłość. Na gruncie przywołanej powyżej wypowiedzi głównej bohaterki, za symboliczną strukturę tego sposobu myślenia o czasie uznać można **chwilę**. Friedrich Nietzsche w ramach cyklicznej, kołistej wykładni czasu ujmował tę strukturę następująco:

I czy rzeczy wszelkie nie są tym łańcem ze sobą zwiłkane, że ta oto chwila wszystkie przyszłe rzeczy za sobą wleczę? A więc — i samą siebie na domiar? Gdyż co z rzeczy wszelkich biec może: i tę długą drogę, przed się wiodącą, raz jeszcze przebiec *musi*!¹²

Chwila jest jednocześnie nieokreślona i kompletna, pozbawiona ostrych granic, dlatego bezkarnie wyjść może poza sztywne antynomie przeszłości i przyszłości. W tym sensie wydaje się konceptualnie bliska myśleniu Heptapodów i jednocześnie możliwa do zinterioryzowania w ramach ludzkiego doświadczenia (bo przynależy do ludzkich kategorii poznawczych).

- 10 Mirosław Loba, *Wieczność jako niezgoda: Stein, Lévinas, Ricœur*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2016, nr 15: *Fenomen Wieczności*, s. 137.
- 11 Paul Ricœur, *Fikcyjne doświadczenie czasowe*, [w:] idem, *Czas i opowieść*, t. 2, przeł. Jarosław Jakubowski, Kraków 2008, s.176.
- 12 Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Wacław Berent, Poznań 2014, s.180.

Kino *science fiction* jako metoda eksperymentalnego, spekulatywnego myślenia o przyszłości

Jak zasygnalizowałem na początku niniejszego artykułu, Villeneuve podjął w swoim filmie wyzwanie przedstawienia za pomocą *stricte* filmowych środków eksperymentalnego myślenia o przyszłości. Wyzyskał przy tym potencjał kina, łącząc fikcję z naukową spekulacją¹³ o możliwości alternatywnego myślenia o czasie. Darko Suvin w ramach badań nad teorią literatury *science fiction* wprowadził termin *poznawcze wyobcowanie* (*cognitive estrangement*), który z pożytkiem – jak sądzę – można zastosować do analizy filmu. W propozycji Suvina wybrzmiewa zarówno tradycja refleksji nad literaturą Wiktora Szklowskiego, jak i Brechtowski efekt wyobcowania (*Verfremdungseffekt*), rozpoznawany w tym, co znane (czyli rozumiane przez odbiorcę nie jako nadnaturalne). W kontekście niniejszych rozważań szczególnie interesuje mnie koncepcja Suvina ujmowana jako fikcjonalne wyobcowanie doświadczane poznawczo (na polu naukowym) i twórczo (na polu artystycznym / estetycznym)¹⁴. Na gruncie tych teoretycznych konstatacji stwierdzić można, że decydujące dla sposobu, w jaki Villeneuve podjął zagadnienie problematyzacji czasu, wydaje się zasadnicze przesunięcie w strukturze dramaturgicznej *Arrival*: z retorycznie uporządkowanego dyskursu naukowego (*hard science*) na twórczo wyzyskany melodramatyczny¹⁵ tryb opowiadania (emocjonalne i etyczne rozterki Louise). To, co z punktu widzenia ludzkich kategorii poznawczych wydaje się zupełnie obce,

13 Mam tu na myśli potencjał naukowego myślenia poprzez fikcję – warto przypomnieć w tym kontekście opowiastkę Louise o kolonizacji Australii i pierwszym zetknięciu się kolonistów z Aborygenami, która pozwoliła jej uświadomić Weberowi złożoność komunikacji.

14 Por. Darko Suvin, *O poetyce gatunku science fiction*, przeł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2, s.12–16.

15 Melodramat rozumiem tu w sposób wolny od waloryzacji, czyli ściśle jako tryb estetyczny (tryb przedstawiania), który realizuje się poprzez poetykę nadmiaru i paradygmatyczne nastawienie na emocjonalne – i/lub afektywnie – oddziaływanie na widza. Por. m.in. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven–London 1976; Linda Williams, *Melodrama Revised*, [w:] *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, ed. Nick Browne, Berkeley 1998; Jacek Ostaszewski, *Narracja melodramatyczna*, [w:] idem, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018.

acz pozostaje naukowo możliwe, widz potrafi z powodzeniem zinternalizować w procesie odbioru i interpretacji fabularnie wiarygodnej i emocjonalnie angażującej sekwencji zdarzeń¹⁶. Finałowe zbliżenia (*close-up*), w których łączą się wszystkie linie narracyjne, poprzez zestawienie ujęć¹⁷ (wizualny analogon) oddziałują na widza emocjonalnie, a może nawet afektywnie¹⁸. Właśnie na gruncie problematyki odbioru sztuki ujawnia się typowy dla filmów *science fiction* potencjał do ukazywania społeczno-politycznych, kulturowych, etycznych implikacji nauki i rozwoju technicznego. To spostrzeżenie wydaje się szczególnie ważne w kontekście *Arrival*, w którym scjentystycznie spekulatywna konceptualizacja czasu została wpisana w eksperymentalnie ustrukturuowaną opowieść. Eksperyment ten Villeneuve zrealizował zaś zgodnie z zarysowaną powyżej ideą spekulatywnego myślenia przez pryzmat tego, co znane.

W przypadku *Arrival* elementem dobrze znanym widzowi są zapewne konwencje kinowej narracji o inwazji wysokorozwiniętych cywilizacji z odległych galaktyk, które jednak reżyser poddał czytelnemu zabiegowi ponownego projektowania (*redesign*), celowo zaburzając dramaturgię akcji¹⁹. Efektem tego twórczego działania jest wywołanie w odbiorcy

16 Por. Anthony Dunne, Fiona Raby, *Speculative Everything. Design Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, MA 2013, s.4.

17 Por. Israel A. C. Noletto, Sebastião Alves Teixeira Lopes, op. cit., s.208–209.

18 Sygnałuję tu dodatkowy (potencjalny) kontekst analityczny: otóż afekt ściśle wiąże się ze specyficzną modulacją czasu. Mieke Bal trafnie ujmuje to jako „okrzepłą czasowość”, w czym pobrzmiewa zresztą echo Deleuzjańskiej koncepcji obrazu-afektu, obrazu-uczucia [*affection-images*] – por. Mieke Bal, *Afekt jako siła kulturowa*, przeł. Anna Turczyn, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa 2015, s.36; Gilles Deleuze, *Kino*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk 2009, s.77–79.

19 Wspominam o tym nieprzypadkowo, ponieważ jednym z *modorum operandorum* Villeneuve’a jest skłonność do subtelnych modulacji konwencji kina popularnego i klasycznej konstrukcji dramaturgicznej, jak pokazuje choćby jego wcześniejszy film *Sicario* (2015). Na zupełnie podstawowym poziomie *Sicario* przynależy do nurtu filmów akcji z wątkiem kryminalnym. W przypadku tego konkretnie obrazu wątek kryminalny oscyluje zasadniczo wokół operacji rozbicia meksykańskiej grupy handlarzy narkotyków. Kiedy jednak przyjrzyć się uważniej złożonej konstrukcji dramaturgicznej filmu, ujawnia się to, co szczególnie problematyczne na poziomie poznawczo-analitycznym w kinie Villeneuve’a. Choć bowiem fabuła *Sicaria* początkowo wydaje się konwencjonalnie skonstruowana – z wyraźnie zaznaczoną dominacją jednej postaci

poznawczego wyobcowania, które pozwala zaakcentować intelektualną i egzystencjalną problematyczność alternatywnego myślenia o przyszłości. Decydującą rolę odgrywa tu właśnie połączenie egzystencji z narracją. Przypomnijmy: dominanta linearności w myśleniu o ludzkiej egzystencji wyraźnie łączy się z ideą postępu, której filozoficzne zaplecze bodaj najlepiej wyraża się w panlogizmie heglowskim, implikującym logiczny (rozumowy) porządek (rozwój) dziejów świata. W wariancie nowoczesnego prymatu postępu linearne myślenie o egzystencji, zakorzenione w diachronicznym modelu kultury (który Roma Sendyka nazywa „kulturą ja”), swój wyraz zyskuje w narracji, pełniącej zasadniczą rolę w procesie od-twarzania / zachowywania jednostkowej podmiotowości: „Narratywizacja *siebie* staje się koniecznym warunkiem nadawania sensu egzystencji, a nawet podstawą do budowania postaw etycznych: tylko bowiem scalone życie może nabrać etycznego charakteru”²⁰. By odpowiednio naświetlić tę propozycję, odwołać się trzeba ponownie do Paula Ricœura i jego koncepcji „życia ponownie opowiedzianego”²¹. Francuski filozof – podążając za myślą Arystotelesa czy Augustyna z Hippony – identyfikuje zasadniczą aporetyczność czasu, czyli nieredukowalną diastazę między czasem obiektywnym a ściśle relatywnym ludzkim postrzeganiem / doświadczaniem tegoż czasu²². Jak zatem widać, w konstruowaniu intrygi fabularnej – opowieści ujmowanej jako „działanie narracyjne”²³ – identyfikuje przestrzeń,

i jasno określoną motywacją jej działań – później sprawczość protagonistki zostaje znacząco ograniczona, a środek ciężkości akcji przenosi się na innego bohatera. Ten niekonwencjonalny zabieg fabularny pozwala reżyserowi nie tylko silniej oddziaływać na widza – potencjalnie dzielącego z bohaterką poczucie niepewności czy zagubienia (w przypadku bohaterki zagubienie wynika z metod pracy służb specjalnych, z którymi współpracuje; w przypadku widza natomiast z zaburzenia konwencji kina akcji, kina kryminalnego) – lecz także przenieść sedno problematyki filmu z pojedynczej sprawy kryminalnej na poziom bardziej uniwersalnej (etycznej) refleksji nad niestabilną antynomią prawo–bezprawie.

20 Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 385.

21 Paul Ricœur, *Życie w poszukiwaniu opowieści*, przeł. Elżbieta Wolicka, „Logos i Ethos” 1993, nr 2, s. 234–235.

22 To, innymi słowy, nieredukowalna szczelina pomiędzy ontologią czasu obiektywnego a subiektywnym percypowaniem upływu czasu.

23 Paul Ricœur, *Czas i opowieść*, t. 1, przeł. Małgorzata Frankiewicz, Kraków 2008, s. 21.

w której ta aporetyczność może się widzowi ujawnić²⁴. Bowiem, jak syntetycznie ujmuje to Anna Ziółkowska-Juś, „intryga wydobywa i czasowo strukturalizuje to, co dla ludzkiego doświadczenia jest najbardziej znaczące. Opowiedzenie (narracyjne ustrukturuwanie) czasu czyni go bardziej ludzkim”²⁵. Rozumienie skomplikowanej (naukowo) modulacji czasu, której Villeneuve nadaje bardziej ludzki charakter, opiera się na odpowiedniej strukturyzacji czasowej sekwencji zdarzeń. W *Arrival* ów ludzki charakter warunkuje opowieść o Louise, która staje się dla widza medium rozumienia i współodczuwania. Główna bohaterka uosabia egzystencjalne konsekwencje dokonanej w filmie redefinicji czasu, które widz może zinternalizować w procesie odbioru. Villeneuve uświadamia zatem odbiorcy, że możliwa jest alternatywna – inna niż tradycyjnie wtłoczona w sztywne ramy linearnej opowieści – reprezentacja ludzkiej egzystencji, ale także podejmuje wyzwanie (na gruncie naukowej spekulacji), które nazwać można z powodzeniem próbą projektowania przyszłości. A konkretniej: projektowania przyszłości wpisanego w horyzont Latourowskiego etycznego *to design*, opartego na międzyludzkiej współpracy²⁶. W trakcie jednej z ostatnich narad naukowców z wojskiem Louise formułuje bowiem hipotezę, że każdy z dwunastu statków Obcych przekazuje ludziom część komunikatu, który może zostać w pełni odczytany tylko w ramach międzynarodowej kooperacji. Odczytanie przesłania Heptapodów – przyjęcie ich daru w postaci alternatywnej temporalności – wymaga współpracy ludzkości, czyli staje się źródłem (lepiej) przyszłości, opartej na kolektywnym / wspólnotowym myśleniu i działaniu.

Relevantna dla niniejszych refleksji była drobiazgowa analiza – akcentująca subtelne zakłócenia – trajektorii dramaturgicznej *Arrival*: efektem entropii czasu staje się tu bowiem entropia akcji (jako atrakcyjnej sekwencji wydarzeń). To jednak, co w kontekście budowania napięcia poprzez akcję uznać można za słabość omawianego filmu, w ramach zarysowanej tu alternatywnej conceptualizacji czasu i jego narratywizacji daje się bez trudu odczytać jako przekonująca propozycja reżysera, podejmującego wyzwanie spekulatywnego myślenia

24 Por. Marek Kaplita, *Autor, dzieło i czytelnik w świetle potrójnej mimesis Paula Ricœura*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 2, s.128.

25 Anna Ziółkowska-Juś, *Prawda fikcji literackiej w świetle hermeneutyki Paula Ricœura*, „Diametros” 2014, nr 42, s.298.

26 Por. Bruno Latour, op. cit., s.5–6.

poprzez sztukę. Na tym tle *Arrival* uznać można za rodzaj fikcji spekulatywnej, za pomocą której reżyser przedstawia naukowo złożony koncept alternatywnej percepcji czasu. Nie czyni tego jednak poprzez radykalne eksperymenty z narracją, lecz poprzez subtelne przesunięcia dramaturgiczne oraz Latourowskie zaprojektowanie na nowo (*redesign*)²⁷ konwencji kina *science fiction*. To (re)projektowanie jest dalekie od rewolucyjnie bezrefleksyjnego odrzucenia tego, co schematyczne, artystycznie wyeksploatowane, gdyż reżyser dostrzegł w melodramacie²⁸ jako skonwencjonalizowanym trybie opowiadania potencjał do eksperymentalnego przedstawienia wysoce abstrakcyjnych koncepcji naukowych. Dla Villeneuve'a bowiem istotna pozostaje możliwość skonstruowania angażującej emocjonalnie opowieści jako – oswojonej przez widza – matrycy rozumienia.

27 Por. ibidem, s.5.

28 Konkretnie chodzi tu o wątek relacji Louise z Ianem czy też wprowadzenie silnie rezonujących emocjonalnie futurospekcji, dotyczących choroby i śmierci ich córki.

Bibliografia

- Adamczewska Izabela, *Biografia reporterska w ujęciu komunikacyjnym na przykładzie książek Angeliki Kuźniak*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2016, f. 207: „Studia Poetica”, t. 4, s. 164–185.
- Appadurai Arjun, *Archive and Aspiration*, [w:] *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, eds. Joke Brouwer, Arjen Mulder, Rotterdam 2003, s. 14–25.
- Bal Mieke, *Afekt jako siła kulturowa*, przeł. Anna Turczyn, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. Elżbieta Wichrowska, Anna Szczepan-Wojnarska, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa 2015, s. 33–46.
- Baliński Ignacy, *Wspomnienia o Warszawie*, Warszawa 1987.
- Bińczyk Ewa, *Pandemia i rozszczelnianie zdrowego rozsądku. Szansa na demontaż ‘business as usual’*, Biennale Warszawa, <http://bit.ly/reprojektowanie01>.
- Biografia. O atrakcyjności gatunku i jego pułapkach*, [rozmowa redakcyjna z udziałem Anny Arno, Anny Czabanowskiej-Wróbel, Grażyny Kubicy-Heller, Małgorzaty Szumnej, Macieja Urbanowskiego, Teresy Walas i Marty Wyki, moderowała Anna Pekaniec], „Nowa Dekada Krakowska” 2018, nr 2–3, s. 22–42.
- Branigan Edward, *Schemat fabularny*, przeł. Jacek Ostaszewski, [w:] *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, red. Jacek Ostaszewski, Kraków 1999.
- Brockmann Stephen, *Nuremberg. The Imaginary Capital, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*, London 2006.
- Brooks Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven–London 1976.

- Carroll Noël, *Mystifying Movies. Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York 1988.
- Czekalski Stanisław, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000.
- Dana Arieli – *The Phantoms Project*, <http://bit.ly/reprojektowanie02>.
- Dana Arieli, *Polski fantom*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, <http://bit.ly/reprojektowanie03>.
- Davis Brian Leigh, *German Uniforms of the Third Reich, 1933–1945*, ill. Pierre Turner, Worthing 1980.
- Deleuze Gilles, *Kino*, przeł. Janusz Margański, Gdańsk 2009.
- Demokratyczne i niedemokratyczne reżimy polityczne*, red. nauk. Justyna Grażyna Otto, Warszawa 2015.
- Domańska Ewa, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 9–21.
- Domańska Ewa, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1: *Nowa humanistyka*, s. 41–59.
- Droga Katarzyna, *Hanka. Pierwsza powieść o Ordonównie*, Kraków 2019.
- Droga Katarzyna, *Kobieta, którą pokochał marszałek. Opowieść o Oli Piłsudskiej*, Kraków 2018.
- Dunne Anthony, Fiona Raby, *Speculative Everything. Design Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge, MA 2013.
- Encyklopedia getta. Niedokończony projekt archiwistów z getta łódzkiego*, red. Krystyna Radziszewska, Adam Sitarek, Ewa Wiatr, Jacek Walicki, Monika Polit, współpr. Piotr Zawilski, Łódź 2014.
- Escobar Arturo, *Pluriversal Politics. The Real and the Possible*, trans. David Frye, Durham–London 2020.
- Even-Zohar Itamar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. Magdalena Heydel, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Magdalena Heydel, Piotr de Bończa Bukowski, Kraków 2009, s. 197–203.
- Even-Zohar Itamar, *Teoria polisystemów*, przeł. Katarzyna Lukas, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7, s. 347–367.
- Fisher Mark, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Winchester 2009.
- Foucault Michel, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa 1995.
- Foucault Michel, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. Małgorzata Kowalska, Warszawa 1998.
- Franke Jerzy, *Polska prasa kobieca w latach 1820–1918. W kręgu ofiary i poświęcenia*, Warszawa 1999.

- Fukuyama Francis, *The End of History and the Last Man*, New York 1992.
- Gawin Magdalena, *Rasa i nowoczesność. Historia polskiego ruchu eugenicznego*, Warszawa 2003.
- Gebrekidan Selam, *For autocrats, and others, Coronavirus is a chance to grab even more power*, „The New York Times”, 30 marca 2020, <http://bit.ly/reprojektowanie04>.
- Giddens Anthony, Christopher Pierson, *Conversations with Anthony Giddens. Making Sense of Modernity*, Palo Alto 1998.
- Hermans Theo, *Narada języków*, przeł. Agnieszka Dauksza, Magdalena Heydel, Katarzyna Michalik, Monika Pitek, Kinga Rozwadowska, Katarzyna Szymańska, Katarzyna Wasilewska, Kamila Wojda, red. Magdalena Heydel, Katarzyna Szymańska, Kraków 2015.
- Hilberg Raul, *Zagłada Żydów europejskich*, t. 1, przeł. Jerzy Giebułtowski, Warszawa 2014.
- Hulka-Laskowski Paweł, *Boy – mędrzec*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 14, s. 3.
- Hulka-Laskowski Paweł, *Mój Żyrardów. Z dziejów polskiego miasta i życia pisarza*, Warszawa 1934.
- Ihnatowicz Ewa, *Literacki świat rzeczy. O realiach pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.
- Jasińska Maria, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1971.
- Jaskot Paul B., *The Architecture of Oppression. The ss, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*, London–New York 2000.
- Kapłita Marek, *Autor, dzieło i czytelnik w świetle potrójnej mimesis Paula Ricœura*, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 2, s. 115–137.
- Kienzler Iwona, *Maria Konopnicka. Rozwydrzona bezbożnica*, Warszawa 2014.
- Klein Naomi, *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, przeł. Hanna Jankowska, Tomasz Krzyżanowski, Katarzyna Makaruk, Michał Penkala, Warszawa 2007.
- Klein Naomi, *How big tech plans to profit from the pandemic*, „The Guardian”, <http://bit.ly/reprojektowanie05>.
- Kolesár Zdeno, Jacek Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przeł. Joanna Goszczyńska, Kraków 2018.
- Kowalczyk Anna, *Brakująca połowa dziejów. Krótka historia kobiet na ziemiach polskich*, Warszawa 2018.
- Koźniewski Kazimierz, *Historia co tydzień. Szkice o tygodnikach społeczno-kulturalnych*, Warszawa 1976.

- Kurz Iwona, *Archiwum*, [w:] *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpr. Joanna Kalicka, Warszawa 2014, s. 45–51.
- Latour Bruno, *A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)*, <http://bit.ly/reprojektowanie06>.
- Latour Bruno, *Jakie środki ochronne można stworzyć, abyśmy nie powrócili do modelu produkcji sprzed kryzysu?*, przeł. Franciszek Chwałczyk, Michał Możdżeń, Michał Pałasz, <http://bit.ly/reprojektowanie07>.
- Latour Bruno, *When Things Strike Back. A Possible Contribution of "Science Studies" to the Social Sciences*, „British Journal of Sociology”, 2000, Vol. 51, Iss. 1, s. 107–123.
- Leder Andrzej, *Inny przychodzi z przyszłości*, [w:] *W poszukiwaniu wspólnego mianownika. Uniwersalizm i progresywna polityka kulturalna*, red. Jan Sowa, Warszawa 2019, s. 41–50.
- Lefevere André, *Ogórki Matki Courage*, przeł. Agata Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Magdalena Heydel, Piotr de Bończa Bukowski, Kraków 2009, s. 224–246.
- Lemke Thomas, *Biopolityka*, przeł. Tomasz Dominiak, Warszawa 2010.
- Lesiak Janina, *Ja, Bona*, Warszawa 2018.
- Lis-Wielgosz Izabela, *Przekład omówiony, czyli o statusie i funkcji paratektu (na przykładzie serii Biblioteka Duchowości Europejskiej)*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1, s. 37–56.
- Loba Mirosław, *Wieczność jako niezgoda: Stein, Lévinas, Ricœur*, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2016, nr 15: *Fenomen Wieczności*, s. 129–138.
- Löw Andrea, *Getto łódzkie/Litzmannstadt Getto. Warunki życia i sposoby przetrwania*, przeł. Małgorzata Półrola, Łukasz Marek Płes, Łódź 2012.
- Macdonald Sharon, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, New York–London 2009.
- Musiał Grzegorz, *Ja, Tamara. Powieść o Tamarze Łempickiej*, Poznań 2020.
- Nader Luiza, *Polscy obserwatorzy Zagłady. Studium przypadków z zakresu sztuk wizualnych – uwagi wstępne*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2018, nr 14, s. 165–211.
- Niedźwiedzka Magdalena, *Barbara Radziwiłłówna*, Warszawa 2019.
- Niedźwiedzka Magdalena, *Bona. Zmierzch Jagiellonów*, Warszawa 2018.
- Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. Wacław Berent, Poznań 2014.

- Noletto Israel A. C., Sebastião Alves Teixeira Lopes, *Heptapod B and the Metaphysics of Time – Hybrid Interfaces of Literature, Cinema and Science*, „Revista Polifonia”, vol. 25, n°. 40.2: *Estudos Literários*, s. 206–221.
- Norton Claire, *Kontr/aktualność. Sztuka i strategie antykolonialnego oporu*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, [w:] *Fikcje jako metoda. Strategie kontr(f)aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach*, red. Małgorzata Sugiera, Kraków 2018, s. 91–119.
- Nowak Andrzej W., *Przyszłość nie jest już tym czym była kiedyś*, [w:] Immanuel Wallerstein, *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*, [przeł. Iwo Czyż], Poznań 2008, s. 5–27.
- Nowy początek [Arrival], reż. Denis Villeneuve, scen. Eric Heisserer, Stany Zjednoczone 2016.
- Nurowska Maria, *Pamiętnik znaleziony w Katyniu*, Warszawa 2018.
- Ostaszewski Jacek, *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018.
- Phantom*, [w:] *Cambridge English Dictionary*, <http://bit.ly/reprojektowanie08>.
- Pluriverse. A Post-Development Dictionary*, eds. Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria, Alberto Acosta, New Delhi 2019.
- Polit Monika, *Mordechaj Chaim Rumkowski. Prawda i zmyślenie. Moja żydowska dusza nie obawia się dnia sądu*, Warszawa 2012.
- Poznański Jakub, *Pamiętnik z getta łódzkiego*, Łódź 1965.
- Pym Anthony, *Method in Translation Theory*, Manchester 1998.
- Querejazu Amaya, *Encountering the Pluriverse: Looking for Alternatives in Other Worlds*, „Revista Brasileira de Política Internacional” 2016, vol. 59, n°. 2, e007, <http://bit.ly/reprojektowanie09>.
- Rawson Andrew, *Showcasing the Third Reich. The Nuremberg Rallies*, Brimscombe 2012.
- Relic*, [w:] *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, <http://bit.ly/reprojektowanie10>.
- Ricœur Paul, *Czas i opowieść*, t. 1, przeł. Małgorzata Frankiewicz, t. 2, przeł. Jarosław Jakubowski, Kraków 2008.
- Ricœur Paul, *Życie w poszukiwaniu opowieści*, przeł. Elżbieta Wolicka, „Logos i Ethos” 1993, nr 2, s. 225–236.
- Rosica Franciszek [Paweł Hulka-Laskowski], „*Polsko, Twa zguba w Rzymie!*”, Chicago 1930.
- Scott James C., *Seeing Like A State. How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*, New Haven–London 1998.
- Sendyka Roma, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Sicario*, reż. Denis Villeneuve, scen. Taylor Sheridan, Stany Zjednoczone 2015.

- Sikorska-Kulesza Jolanta, „Skąd się wziął Twój braciszek?”. Początki dyskusji o wychowaniu seksualnym dzieci i młodzieży na ziemiach polskich, [w:] *Kobieta i małżeństwo: społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarc, Warszawa 2004, s. 25–42.
- Singh Madhu, *Global Perspectives on Recognising Non-Formal and Informal Learning. Why Recognition Matters*, Hamburg 2015.
- Sitarek Adam, *Otoczone drutem państwo. Struktura i funkcjonowanie administracji żydowskiej getta łódzkiego*, Łódź 2016.
- Sowa Jan, *Ciesz się późny wnuku! Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna*, Kraków 2008.
- Speer Albert, *Wspomnienia*, przeł. Marek Fijałkowski, Joanna Kruczyńska, Lech Szymański, Mieczysław Witczak, Warszawa 1990.
- Stall Sylvanus, *O czym młody człowiek wiedzieć powinien*, przeł. Paweł Hulka-Laskowski, Łódź 1925.
- Stall Sylvanus, *What a Young Man Ought to Know*, 2nd ed., rev., Philadelphia 1905.
- Starakiewicz Maja, *Model i metafora. Komunikacja wizualna w humanistyce*, Kraków 2019.
- Sudjic Deyan, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, przeł. Adam Puchejda, Kraków 2013.
- Suin Darko, *O poetyce gatunku science fiction*, przeł. Krzysztof M. Maj, „Creatio Fantastica” 2018, nr 2, s. 9–24.
- Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.
- Szarecki Artur, *Kapitalizm somatyczny. Ciało i władza w kulturze korporacyjnej*, Warszawa 2017.
- Szczątki, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, <http://bit.ly/reprojektowanie11>.
- Szcekała Barbara, *Czas niszczy wszystko. Fenomen odwróconej chronologii w opowiadaniu filmowym*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 47–66.
- Szcekała Barbara, *Kolizja czasu: w pętli retroaktywności*, [w:] eadem, *Mind-game films. Gry z narracją i widzom*, Łódź 2018, s. 84–97.
- Szczeklik Karol, *Uświadamianie płciowe*, „Dwutygodnik Katechetyczny i Duszpasterski” 1906, nr 23, s. 9.
- Szczerski Andrzej, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010.
- Szmidt Olga, *Biografistki*, „Tygodnik Powszechny”, <http://bit.ly/reprojektowanie12>.
- Sztokfisz Marta, *Pani od obiadów. Lucyna Ćwierczakiewiczowa. Historia życia*, Kraków 2018.

- Tokarski Jan, *Czas zwyrodniały*, Warszawa 2014.
- Tokarz Bożena, *Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu*, „Przekłady Literatur Słowiańskich” 2017, t. 8, cz. 1, s. 15–36.
- Trocha Bogdan, *Fantastyka jako spekulacyjne „laboratorium moralne”? Literacko-aksjologiczny aspekt poszukiwania wzorców tożsamości w ponowoczesnym świecie*, „Literatura Ludowa” 2018, nr 1, s. 3–23.
- Truda Marius, *Modernism and Eugenics*, New York 2010.
- Uebelhoer do Greisera, Okręgu Partyjnego Łódź, przedstawiciela prezydenta rejencji w Łodzi, Zarządu Miasta Łódź, prezydenta policji Łodzi, Policji Porządkowej w Łodzi, Policji Bezpieczeństwa w Łodzi, Izby Przemysłowo-Handlowej w Łodzi oraz Urzędu Finansowego w Łodzi, 10 grudnia 1939 r., [w:] *Dokumenty i materiały do dziejów okupacji niemieckiej w Polsce*, t. 3: *Getto łódzkie*, oprac. Artur Eisenbach, Warszawa–Łódź–Kraków 1946, s. 26–31.
- Urbanik-Kopeć Alicja, *Anioł w domu, mrówka w fabryce*, Warszawa 2018.
- Wallerstein Immanuel, *Utopistyka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*, [przeł. Iwo Czyż], Poznań 2008.
- Watts Nick, Markus Amann, Nigel Arnell, Sonja Ayeb-Karlsson, Kristine Belesova, Maxwell Boykoff et al., *The 2019 report of The Lancet Countdown on health and climate change: ensuring that the health of a child born today is not defined by a changing climate*, „The Lancet” 2019, Vol. 394, Iss. 10211, s. 1836–1878, DOI 10.1016/S0140-6736(19)32596-6.
- Williams Linda, *Melodrama Revised*, [w:] *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, ed. Nick Browne, Berkeley 1998, s. 42–88.
- Witryna internetowa Klubu Miłośników Dobrego Wojaka Szwejka, <http://bit.ly/reprojektowanie13>.
- Wodzińska Izabela, *Lucyna Ćwierczakiewiczowa. Kobieta niekonwencjonalna*, Warszawa 2014.
- Wood-Allen Mary, *What a Young Girl Ought to Know*, Philadelphia 1897, <http://bit.ly/reprojektowanie14>.
- Woolf Stuart, *Statistics and the Modern State*, „Comparative Studies in Society and History” 1989, Vol. 31, No. 3, s. 588–604.
- Working in Women's Archives. Researching Women's Private Literature and Archival Documents*, eds. Helen Buss, Marlene Kadar, Waterloo 2001.
- Ziółkowska-Juś Anna, *Prawda fikcji literackiej w świetle hermeneutyki Paula Ricœura*, „Diametros” 2014, nr 42, s. 290–313.
- Żyrek-Horodyska Edyta, *Reportaż biograficzny czy biografia reportażowa? Refleksje genologiczne i analiza przypadku*, „Autobiografia” 2018, nr 2, s. 165–185.

Archiwalia

Yad Vashem Archives, Testimony of Sara (Gliksmann) Fajtlowicz, born in Lodz, Poland, 1915, regarding her experiences as a painter in the statistics department of the Lodz Ghetto, ID 3557434, s. 4.

Yad Vashem Archives, Lodz, Poland, An album depicting training activities for youth in the ghetto, 1942–1943, ID 71841.

Yad Vashem Archives, Lodz, Poland, exhibition in the ghetto, March 1942, sygn. 6735/16.

Archiwum Państwowe w Łodzi, Przełożony Starszeństwa Żydów, Album Arbeitsamtu – Wydziału Pracy. Pracownicy wydziałów, graficzne przedstawienie schematu organizacji, używane druki, objaśnienia historyczne, rozbiórki domów, sygn. 39/278/O/12/825.

Archiwum Państwowe w Łodzi, Przełożony Starszeństwa Żydów, Schulwesen in Litzmannstadt-Getto im Schuljahre 1939–1940, sygn. 39/278/O/12/825.

Indeks nazwisk

Acorta Alberto 25
Adamczewska Izabela 68
Amann Markus 6
Appadurai Arjun 18, 109
Arieli-Horowitz Dana 16, 22–41
Arnell Nigel 6
Arno Anna 68
Arntz Gerd 96
Arystoteles 127
Augustyn z Hippony 127
Ayebe-Karlsson Sonja 6

Baliński Ignacy 78
Bal Mieke 126
Banasiak Tomasz 92
Bar Adam 46
Belesova Kristine 6
Berent Wacław 124
Bińczyk Ewa 8, 15
Bona Sforza d'Aragona 68
Bończa Bukowski Piotr de 48, 49
Borowski Mateusz 13
Boykoff Maxwell 6
Boy-Żeleński Tadeusz, *patrz:* ŻELEŃSKI
TADEUSZ
Branigan Edward 118
Brecht Bertolt (wł. Eugen Berthold
Friedrich Brecht) 125
Brockmann Stephen 36
Brooks Peter 125

Browne Nick 125
Buss Helen 47

Carroll Noël 118
Chiang Ted 114
Chmura-Rutkowska Iwona 69
Chwałczyk Franciszek 8
Cooper James Fenimore 47
Czabanowska-Wróbel Anna 68
Czekalski Stanisław 97
Czyńska Małgorzata 69
Czyż Iwo 14

Ćwierczakiewiczowa Lucyna 17, 18, 70–84
Ćwierczakiewiczowie Lucyna i Stanisław 78
Ćwierczakiewicz Stanisław 75, 78, 83

Dauksza Agnieszka 44
Davies Gwendolyn 47
Davis Brian L. 30
Deleuze Gilles 126
Demaria Federico 24
Domańska Ewa 9, 14, 15, 23, 33, 39
Dominiak Tomasz 92
Dowbor-Muśnicki Józef 72
Droga Katarzyna 69, 72, 83
Dumas Alexandre (syn) 79
Dunne Anthony 12, 126
Duverger Maurice 26

Eisenbach Artur 89
 Epstein Jan 78, 79, 80
 Escobar Arturo 24, 25
 Ewen-Zohar Itamar 49

Fajtlowicz Sara 97, 101, 108
 Fijałkowski Marek 34
 Fisher Mark 39
 Foucault Michel 91, 92
 Franke Jerzy 71
 Frankiewicz Małgorzata 127
 Frye David 25
 Fukuyama Francis 39

Gawin Magdalena 50, 51, 55
 Gebethner Jan Robert 78
 Gebrekidan Selam 7
 Genette Gérard 56
 Giddens Anthony 110
 Giebułtowski Jerzy 88
 Głowacka-Sobiech Edyta 69
 Gomulicki Wiktor 78
 Goszczyńska Joanna 94
 Gurewicz Mojżesz 97

Hašek Jaroslav 17, 46
 Heidegger Martin 11, 123
 Hermans Theo 44
 Heydel Magda 44, 48, 49
 Hilberg Raul 88, 89
 Hitler Adolf 30, 31, 34, 35, 36
 Hoffmanowa Klementyna 77, 81
 Hulka-Laskowski Paweł 17, 45–64

Ihnatowicz Ewa 80

Jakubowski Jarosław 124
 Jankowska Hanna 7
 Jasińska Maria 68
 Jaskot Paul B. 34, 35, 36
 Jezus Chrystus 61

Kadar Marlene 47
 Kafka Franz 39
 Kalicka Joanna 109
 Kaplita Marek 128
 Kienzler Iwona 68

Klein Edward 108
 Klein Naomi 6, 7
 Kolesár Zdeno 94
 Konopnicka Maria 68
 Kothari Ashish 24
 Kowalczyk Anna 69
 Kowalska Małgorzata 92
 Koźniewski Kazimierz 50
 Kruczyńska Joanna 34
 Krzywicka Irena 50
 Krzyżanowski Tomasz 7
 Kubica-Heller Grażyna 68
 Kurz Iwona 109
 Kuźniak Angelika 69

Latour Bruno 7, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 23,
 24, 33, 36, 45, 70, 80, 115, 128, 129
 Leder Andrzej 13
 Lefevere André 48
 Lemke Thomas 92
 Lesiak Janina 68
 Lewandowska Janina 72, 74
 Lis-Wielgosz Izabela 56
 Loba Mirosław 124
 Löw Andrea 88, 109
 Lukas Katarzyna 49

Łempicka Tamara 69

Macdonald Sharon 37
 Maj Krzysztof M. 125
 Makaruk Katarzyna 7
 Margański Janusz 126
 Michna Paweł 18
 Milecki Aleksander 56
 Możdżeń Michał 8
 Mrowczyk Jacek 94
 Musiał Grzegorz 69

Nader Luiza 86
 Neurath Otto 95
 Niedźwiedzka Magdalena 68
 Nietzsche Friedrich Wilhelm 124
 Nightingale Florence 95
 Nikody Marlena 16
 Noletto Israel A. C. 116, 123, 126
 Norton Claire 13

- Nowak Andrzej W. 14
 Nurowska Maria 72, 83
 Nycz Ryszard 126
- Ordonówna Hanka, wł. Anna Maria
 Tyszkiewicz 69
 Ostaszewski Jacek 118, 125
 Otto Justyna Grażyna 26
- Pałasz Michał 8
 Pekaniec Anna 68
 Penkala Michał 7
 Pierson Christopher 110
 Piłsudscy Aleksandra i Józef 83
 Piłsudska Aleksandra 71, 72
 Piłsudski Józef Klemens 72
 Playfair William 95
 Płes Łukasz Marek 88
 Pohl Oswald 35
 Polit Monika 87, 107, 108
 Porzuczek Sebastian 19
 Poznański Jakub 86, 108
 Półrola Małgorzata 88
 Pym Anthony 47
- Querejazu Escobari Amaya 32
- Raby Fiona 12, 126
 Radziszewska Krystyna 87
 Radziwiłłówna Barbara 68
 Rawson Andrew 34
 Reichsteinowa Wanda, ps. Wielko-
 polanka 76
 Ricœur Paul 123, 124, 127
 Ringelblum Emanuel 107
 Rosica Franciszek, *patrz:* HULKA-
 -LASKOWSKI PAWEŁ
 Ruff Franz 34
 Ruff Ludwig 34
 Rumkowski Chaim Mordechaj 86–111
- Sachs Wolfgang 25
 Sadza Agata 48
 Salleh Ariel 24
 Sapir Edward W. 115
 Saryusz-Wolska Magdalena 109
 Scott James C. 91, 93, 94
- Sendyka Roma 126, 127
 Sikorska-Kulesza Jolanta 53, 55
 Singer Oskar 87
 Singh Madhu 28
 Sitarek Adam 87, 100
 Skórzyńska Izabela 69
 Słonimski Antoni 50
 Snow John 95
 Sobesto Joanna 17
 Sowa Jan 13, 14
 Speer Albert 34, 35, 36, 38
 Stall Sylvanus 48, 57, 58, 60, 61, 62
 Starakiewicz Maja 96
 Staszewski Feliks 75, 77
 Stróżyński Tomasz 56
 Strzemiński Władysław 97
 Sudjic Deyan 33
 Sugiera Małgorzata 13
 Suvin Darko, wł. Darko Šlesinger 125
 Syska Rafał 114
 Szarecki Artur 92
 Szczekała Barbara 114, 123
 Szczeklik Karol 55
 Szczepan-Wojnarska Anna 126
 Szczerski Andrzej 100
 Szermana Szymon 97
 Szklowski Wiktor Borisowicz 125
 Szmidt Olga 69, 71
 Sztokfisz Marta 17, 18, 70–84
 Szumna Małgorzata 68
 Szwarc Andrzej 53
 Szwarc Pinchas 97
 Szymańska Karolina 44
 Szymańska Wanda, *patrz:* REICHSTEINOWA
 WANDA
 Szymański Lech 34
- Tarkowski Andriej Arsenjewicz 123
 Teixeira Lopes Sebastião Alves 116, 123,
 126
 Tokarski Jan 24, 38, 39, 40
 Tokarz Bożena 56
 Traba Robert 109
 Trocha Bohdan 12
 Turczyn Anna 126
 Turda Marius 52
 Turner Pierre 30

Uebelhoer Friedrich 89
Urbanik-Kopeć Alicja 79, 81
Urbanowski Maciej 68

Verdi Giuseppe 79
Villeneuve Denis 19, 114–129

Walas Teresa 68
Walicki Jacek 87
Wallerstein Immanuel 14
Watts Nick 6
Whorf Benjamin Lee 115
Wiatr Ewa 87
Wichrowska Elżbieta 126
Wielkopolanka, *patrz*: REICHSTEINOWA
WANDA

Williams Linda 125
Witczak Mieczysław 34
Wodzińska Izabela 71, 75, 77
Wolicka Elżbieta 127
Wood-Allen Mary Augusta 48
Woolf Stuart 91
Wyka Marta 68

Zawilski Piotr 87
Ziółkowska-Juś Anna 128

Żarnecka Paulina 17, 18
Żarnowska Anna 53
Żeleński Tadeusz, ps. Boy 50, 52
Żmichowska Narcyza 81
Żyrek-Horodyska Edyta 68